CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID **77**
MAYO, 1956

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

EDICIONES CULTURA HISPANICA

ULTIMAS NOVEDADES

Poetas modernistas hispanoamericanos (Antología), por el profesor de la Universidad de Wáshington Carlos García Prada. Madrid, 1956. 13 × 20 cm. 75 ptas.

En esta Antología presenta el autor a los quince poetas con quienes mejor se puede iniciar el estudio del modernismo hispanoamericano, y al prepararla, con fines docentes y criterios desprevenidos, ha tratado de señalar su desarrollo, sus relaciones con la literatura extranjera y su honda raigambre hispánica y castiza. Los quince poetas que adornan esta Antología son Manuel González Prada, José Martí, Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casar, José Asunción Silva, Rubén Darío, Amado Nervo, Ricardo Jaimes Freyre, Enrique González Martínez, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, Julio Herrera, José Santos Chocano y Porfirio Barba.

Folklore infantil de Santo Domingo, por Edna Garrido de Boggs. Madrid, 1956. 15 × 21 cm. 125 ptas.

Los propósitos que han guiado a la autora, en la recopilación de este libro, han sido los de conservar los frutos de la tradición de varios siglos, animar la propagación del folklore dominicano en una tradición viva, poner al alcance del mundo exterior este aspecto de la cultura dominicana y, finalmente, hacer de este libro una obra de consulta para los eruditos. Los finos matices de esta obra alcanzan a las numerosas canciones, adivinanzas y cuentos, así como diversos juegos, que han salido del verdadero pueblo dominicano.

Las Constituciones del Uruguay, por el profesor de la Universidad del Uruguay Héctor Gross Espiell, con prólogo de don Manuel Fraga Iribarne. Madrid, 1956. 15 × 21 cm. 100 ptas.

El joven y brillante jurista, autor de este volumen, es ya una autoridad en la materia, por su edición, en colaboración con Daniel Hugo Martíns, de la *Constitución uruguaya anotada* y de varios trabajos, de tipo histórico y de exégesis jurídica, sobre Derecho Constitucional de la República oriental. Este nuevo volumen de *Las Constituciones hispanoamericanas* supone un nuevo avance de su primera serie, dedicado a recoger en volúmenes de más de mil páginas todos los textos constitucionales (e incluso los proyectos) de cada uno de los países iberoamericanos a lo largo de su historia. Un juego de apéndices mantendrá al día, con los nuevos textos y modificaciones, esta compilación sin precedentes.

OTRAS OBRAS PUBLICADAS

ARTE:

Pintura española contemporánea, de Manuel Sánchez Camargo. Madrid, 1954. 19,5 × 27 cm. 275 ptas.

Cáceres, del conde de San Miguel. Madrid, 1954. 21 × 28 centímetros. 195 pesetas en rústica; 225 pesetas encuadernada.

BIOGRAFÍAS:

Ramón de Basterra, por Carlos A. Arean González. Madrid, 1953. 14 × 21 cm. 60 ptas.

El inca Garcilaso, por Aurelio Miró Quesada. Madrid, 1948. 21,5 × 14,5 cm. 30 ptas.

San Antonio María Claret, Apóstol de nuestro tiempo, por el padre Tomás L. Pujadas. Madrid, 1950. 14 × 21 cm. 25 pesetas.

BOTÁNICA:

Flora de la real expedición botánica del Nuevo Reino de Granada, por José Celestino Mutis.

Tomo I: *La real expedición botánica del Nuevo Reino de Granada*, realizado por E. Pérez Arbeláez, E. Alvarez López, L. Uribe, E. Balguerías de Quesada, A. Sánchez Bella y F. de las Barras de Aragón. Prólogo de S. Rivas Goday. Tamaño, 54 × 36 cm. Precio, 1.000 pesetas en tela, con lomo y puntas de cuero; 1.050 pesetas en cuero.

Tomo XXVII: *Pasifloráceas y begoniáceas de la real expedición botánica al Nuevo Reino de Granada*, por L. Uribe Uribe. Tamaño, 54 × 36 cm. Precio: en tela, 1.625 pesetas, y en cuero, 1.675 pesetas.

INDICE

Páginas

NUESTRO TIEMPO

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Portada y dibujos del pintor español *Antonio Carpe.*



NUESTRO TIEMPO

GRÁFICAS ORBE, S. I.—PADILLA, 82, MADRID.

ARQUITECTONICA Y TECNICA

POR

JUAN R. SEPICH

A pesar de la aparente lejanía en que se encuentran el ejercicio teórico del pensamiento y la actitud pragmática del obrar arquitectónico, ambos vienen a coincidir en un mismo punto.

La lejanía para el hombre no consiste en una longitud métricamente mensurable, sino en la disposición de accesibilidad o inaccesibilidad entre él y lo que se pone a su vista.

Nada más lejos del hombre que lo que el hombre odia; nada más cerca que aquello que ama, a pesar de la distancia espacial que pueda mediar. El filósofo y el arquitecto están cerca en un mismo punto, por el amor de las cosas, por el amor de lo que existe, por el amor del hombre.

A pesar, pues, de la diversidad profesional que los separa, pueden dialogar.

La cuestión sobre la cual empieza su diálogo es ésta: ¿cuál es el sentido de la técnica? Que equivale a esta otra: ¿qué sentido tiene la poesía? La una la proponen los arquitectos; la otra, los poetas.

Al preguntar por el sentido de la técnica, el problema queda ceñido al terreno de la arquitectónica y no a cualquier otro campo: por ejemplo, el científico. Conceptos tales como técnica, arquitecto, sentido de la técnica, etc., son elementos para la respuesta que se ha de dar a la pregunta.

Hay, sin embargo, dos tareas previas que hacer: perfilar y precisar fundamentalmente estos conceptos; y encontrar el camino por donde se ha de encauzar la reflexión que lleve a la respuesta.

¿Qué es técnica? Partiendo de una opinión ejemplar—como la de los griegos—damos a la técnica una significación referida a dos puntos: la *naturaleza* y la *experiencia* (ARISTOT.: *Metaphys.* Libro I, cap. I, 980 ss.).

La *naturaleza* no significa aquí el conjunto de entes o cosas que tenemos al alcance de la mano o de la vista, sino la *estructura racional* de una cosa; la composición racionalmente reglada de los entes, sean éstos tomados individualmente o en conjunto. La totalidad de los hechos del mundo sensible forma una *naturaleza*

porque nosotros descubrimos una regla racional según la cual esos hechos acontecen y se nos muestran.

Esta significación empleamos al decir que el hombre piensa o conoce, por naturaleza; o que el animal irracional, por naturaleza, siente.

La *experiencia* es una penetración, un horadamiento de las cosas para descubrir su naturaleza. La experiencia como actitud adquirida viene a ser un camino del cual disponemos para pasar a través de las cosas; es nuestro pasaje o paso a través de las cosas.

El hombre *experimentado* se mueve, se maneja entre las cosas, con facilidad de movimientos, con destreza, sin inconvenientes ni tropiezos porque conoce los meandros de las mismas.

La palabra *poro*—pasaje a través del cual—tiene la misma raíz que experiencia; *poro* y *empiria* (experiencia) son formas de *peiro.*

La experiencia tiene su *origen* en los sentidos o, mejor aún, en la percepción sensible. A ella acompañan la memoria y la fantasía reproductora. Los animales también se manejan como expertos y aprenden diversos repertorios de acciones que ignoran al comenzar sus vidas. Los pájaros aprenden, con la experiencia, a nidificar o construir sus nidos.

En términos generales, la experiencia toma su origen en un *dato*; es decir, un hecho, ente o cosa que se muestra como un acontecimiento del cual somos testigos porque lo recibimos en nosotros mismos.

Esta experiencia común a los animales tanto racionales como irracionales, tiene en el hombre dos derivaciones: la *técnica* y el *razonamiento.* Este último se emplea aquí en el sentido de *pensamiento racional.*

Ambas cosas son exclusivas del hombre. No se puede hablar de una técnica o un pensamiento racional de los animales que construyen sus guaridas, a no ser en un sentido puramente metafórico o traslaticio.

La experiencia viene a ser, pues, como una *condensación* de la eficacia memorativa. Si la consideramos como la forma que adquiere nuestra actividad, es la experiencia un camino para entrar en comunión y participación con las cosas que decimos experimentar. Si la consideramos como la materia de nuestra actividad, la experiencia es la participación efectiva en la naturaleza de las cosas. Cuando esta participación en la naturaleza de las cosas es elevada a la condición de pensamiento racional, la experiencia se ha convertido en *ciencia.*

Participar significa "tomar parte" o "estar en" en las cosas, a la manera como es propio del hombre el estar en ellas o tomar parte en ellas. El *modo humano* a que se hace referencia al decir que el hombre "está en las cosas" no es una mera presencia espacial semejante a como decimos de un libro que está en la biblioteca. Un hombre toma parte en una acción *instigando* a ella sin que él la ejecute materialmente. "Tomar parte en", para el hombre significa "tener que ver con" algo; algo que atañe al hombre en su condición humana, por ejemplo, su deseo, su alegría, su pensamiento, etc. Entre los griegos *técnica* tiene un contenido complejo.

Primeramente es lo opuesto a *naturaleza* en cuanto ésta es estable, originaria y tiene, más bien, carácter de don; al paso que la técnica es mudable, derivada y lleva el sello de un resultado de la industria o ingeniosidad y del esfuerzo.

Pero siempre la técnica ha de contar con la naturaleza, en su sentido de conjunto de las cosas y de la estructura racional de las mismas. Y cuenta con la naturaleza tanto positiva como negativamente; es decir, con sus suficiencias y sus deficiencias.

La técnica, en segundo lugar, tiene su origen en la experiencia, en la medida en que los poemas empíricos o expresiones racionales en que la experiencia se condensa o se expresa: suministran la materia de la actitud técnica; es decir, la materia o contenido racional de la técnica. La naturaleza, en cambio, nada recaba de la experiencia; al contrario, es la que *da* (datos) la materia de que se constituye la experiencia.

La experiencia penetra en las cosas, toma parte en ellas y está en las mismas. Todo esto es una manera de participar en las cosas. Semejante participación es un modo de conducirse el hombre. Porque conducirse el hombre equivale a tener conciencia de sí y de las cosas respecto de las cuales se conduce. Y participar en ellas, es conducirse respecto de ellas de una u otra manera. La conciencia enlaza al hombre, la cosa y la relación del uno con la otra.

La experiencia da, pues, de sí un resultado que denominamos *noema;* fruto en que se condensa la experiencia; así como las virtualidades del árbol se condensan en la semilla. El noema es signo y expresión de la conducción del hombre respecto de las cosas; signo y expresión de la conciencia que subyacen a la conducta humana.

La *técnica* es una simiente de simientes; un noema de noemas;

un conducirse que abarca y resume varios modos de conducirse; un tener conciencia que encierra varios estados de conciencia.

La *técnica* es la forma unitaria que reúne la múltiple materia de la experiencia, bajo la forma de las reglas o noemas del entendimiento.

La técnica es un sendero que recoge varios senderos conducentes a las cosas; es la manera unitaria de participar en las cosas.

Nace de esta fuente la definición de la técnica como una "actividad elemental independiente, configurada de un modo peculiar y siempre igual; como el "trabajo eternamente humano y creador"; como "la actividad tan vieja y originaria como la humanidad misma".

Ofrece la técnica, por la misma razón, las ventajas y resultados de la experiencia y permite el gobierno o dominio de las cosas, por la conciencia que de las cosas se tiene.

El origen asignado a la técnica permite derivar las significaciones de la misma, primero, como *conocimiento metódico* merced al cual se puede operar eficazmente en las cosas y con ellas.

La técnica equivale entonces al *arte;* en tanto la conceptuamos como un modo de nuestra actividad operativa, cabe las cosas en la medida en que de ellas participamos.

Si sólo suponemos a la técnica un *instrumento metódico,* entonces es una parte elemental del arte. En tal caso, la técnica se reduce a noemas que reglan el proceso operativo en y con las cosas, para participar en ellas. La técnica se convierte en camino para acceder a la participación de las cosas; meta que el hombre tiene en razón de otra clase de motivaciones, tales como la belleza o el placer.

El *arte,* propiamente, es capacidad de participación; la técnica, es capacidad y regla de trabajo o ejecución. La una orienta y dirige; la otra, ejecuta los pasos conducentes.

La segunda acepción de la técnica como mero instrumento metódico supone siempre (para que conserve su validez), sin ruptura, la conexión con la experiencia y un retorno a ella, mediante el arte, que también tiene su suelo nutricio en la experiencia.

De lo contrario, la técnica se vuelve un instrumento ineficaz al convertirse en puro conocimiento, dentro del cual ha desaparecido la *participación* en las cosas.

La contraposición de *arte* y *técnica* es la relación del todo a la parte, y viceversa; la derivación de lo originado respecto del origen; la conexión de la meta y el método o camino conducente

a ella; la vinculación entre participación e instrumento de participación; la ensambladura entre las cosas y el artificio para operar sobre ellas.

La técnica queda siempre adscrita, radicalmente, al arte como a su fuente normal de alimentación.

En consecuencia, queda establecida la distinción entre el arquitecto y el artesano y puede entenderse la definición de la técnica como "instrumento cultural del espíritu creacional del hombre".

La técnica es, entonces, una *invención* humana en el doble sentido de *hallazgo* y también de libre creación y *modelación* (invento) de la misma.

Cuando interviene el hombre como elemento funcional básico tiene lugar siempre—o puede tenerlo—la pregunta por el sentido de esa intervención.

¿Qué significa, pues, el *sentido de la técnica?* Como un punto en el espacio se determina por tres puntos en un sistema de coordenadas, así también la técnica se determina, sobre el eje del hombre mismo, por dos puntos que llamaremos: el "de donde" y el "adonde".

Estas expresiones locativas no señalan sólo y principalmente *sitios* o lugares del espacio matemático; lo cual es un abstractismo propio de lo que se desvincula de la experiencia; señala *cosas,* con las cuales la técnica está ligada por exigencias de su propia constitución.

La técnica es un modo instrumental de resolver una situación frente a las cosas; pero un modo propio del hombre. En situaciones aparentemente iguales, el irracional actúa de manera aparentemente semejante; pero jamás su conducta se ajusta a una técnica.

Brota, pues, del hombre la técnica, como las ramas brotan del tronco del árbol. Ese es su "de donde" o su origen. Brota la técnica de la experiencia que es camino, enlace e instrumento que toma la forma del hombre mismo. Pues la experiencia se vuelve conocimiento o conciencia, que es la forma humana de conducirse.

En tal sentido, la técnica es un conjunto de conocimientos o reglas que rigen la manera de operar del hombre sobre las cosas.

A partir de la experiencia, el hombre crea la técnica para resolver situaciones; es decir, las condiciones de referencia del hombre a las cosas. Lo que el hombre tiene que ver con las cosas es cultivarlas, elaborarlas, transformarlas, gozarlas, destruirlas, consumirlas, etc., etc.

La técnica tiene, pues, como sentido articular al hombre con las cosas. Ese es su "adónde". Y articula los términos de dicha relación dentro de lo que podemos llamar un "modo operativo".

De esta suerte la técnica se torna instrumento, paso, medio, camino. El modo de ser de la técnica es un modo de "ser instrumental". Y ése es su sentido. Lo que la técnica gana; la orilla que alcanza es la incorporación operativa del hombre a las cosas.

¿Qué tiene ahora que ver el arquitecto con la técnica? Esa pregunta necesita saber previamente *qué es el arquitecto.* Por de pronto, un hombre. Su profesión o su quehacer es un *quehacer humano* en tanto menester que atañe al hombre y a su manera de vivir para su referencia y relación humana con el contorno que lo humano tiene, a saber, las cosas. El arquitecto es un hombre cuyas experiencias han tomado una forma consciente tal, que se expresan en noemas unitarios; noemas que van a la raíz de las cosas en las que toma parte con su experiencia.

Mirando la cuestión negativamente, el arquitecto no es un hombre que mira teóricamente las raíces de las cosas en sí mismas. Afirmativamente, el arquitecto es un hombre que mira la raíz de las cosas en tanto esa mirada oficia como camino de acceso del hombre a las cosas y puede, consiguientemente, ser instrumentalizada, usada, utilizada como un modo para lograr la participación de las cosas por el hombre.

El *modo de ser* que define al arquitecto es un modo de existir con conciencia de cómo puede el hombre participar en las cosas; participación para la cual está adaptado y adaptación que constituye su propio modo de existir como arquitecto.

Los *modos de participar* son de dos clases: unos, *fundamentales*, en tanto se logra mediante la comprensión intelectual; otros, *derivados*, en tanto son simplemente participaciones en el uso, la posesión, el deleite, etc. Los modos derivados se sustentan en los fundamentales.

El modo de existir de un hombre significa su manera de estar implantado *referencialmente* entre las cosas; de tal manera que el existir se teje como una trama, con los hilos que son las referencias del hombre a las cosas, y viceversa.

Cuándo el arquitecto pone la cuestión, ¿cuál es el sentido de la técnica? Cuándo pregunta, ¿cuál es el ser propio de la técnica? Ello significa ya que la técnica no es simplemente una *cosa;* es, antes que nada, un *modo de ser humano.* Hay que considerarla, pues, siempre bajo este característico perfil: modo de operar humano.

No disponemos aún de un concepto formal del arquitecto. ¿Qué es lo que hace del hombre un arquitecto?

Ser arquitecto significa, *primariamente*, obrar como tal; es una manera de operar sobre las cosas y con ellas. Un modo de operar con y sobre las cosas es posible en tanto hay una referencia del hombre a las cosas. Este modo de operar surge de haberse tornado consciente una referencia del hombre a las cosas. La experiencia en su originario sentido expuesto es el fundamento de la manera de operar que es modo de operar propio del arquitecto. Pero el operar arquitectónico o del arquitecto es una aplicación *regular* (según regla) de la experiencia.

Para que sea posible la aplicación regular de la experiencia es indispensable la penetración, paso y participación *regular* (según regla) de todas las cosas sobre las cuales puede operar el arquitecto. Semejante participación debe proceder, *a priori*, a la cosa concreta sobre la que opera. De lo contrario, la experiencia no sería fundamento del modo del operar del arquitecto.

La *experiencia-participación*, *a priori*, es posible si hay una forma o camino válido de penetración, para todas las cosas sobre las que opera el arquitecto. Y ese camino es el *arte*, del cual la técnica es un aspecto.

El arte—de donde hemos visto originarse la técnica—es una "actitud de la conciencia", un modo de obrar relativo a las cosas, un modo de "haberse frente a ellas".

Su primera característica es la de participar del modo de ser del hombre a quien el arte pertenece como forma de operar.

Este modo de operar está basado, y supone como fundamento, en el *modo de referirse* a las cosas.

Semejante modo posee la *unidad* que permite enfrentar todas las cosas que tienen atingencia con el arte. Las artes son múltiples. Y así el sonido, como unidad de acceso (en el oír) a las cosas, funda el arte del sonido. El arte del sonido ha de apoyarse en la condición universal del *tiempo*. El tiempo no es sólo condición del sonido, sino del hombre y de las cosas que atañen y en cuanto atañen al hombre y para las cuales el sonido constituye el camino de acceso o participación.

La figura, el tamaño, el color, etc., atañen al más amplio de los sentidos: la vista. Este sector del mundo de las cosas tiene también una condición universal que permite reunir en un noema las múltiples experiencias y constituir un arte de todos ellos.

Esa condición es el *espacio*. El arte que lo tiene como forma fundamental que hace posible la referencia del hombre a las cosas

en cuanto figuras, colores, dimensiones, etc., es la *arquitectónica;* cosa distinta de la *profesión,* en su sentido de modo social-económico de nuestra preparación o carrera. Radicalmente el arte arquitectónico es el *arte basilar y fundamental del espacio,* en tanto condición de posibilidad de esa actitud o "modo de ser, operativo" sobre y cabe las cosas.

En términos generales, la *Arquitectónica* es la condición de la razón humana para organizar o crear, anticipando, la totalidad del hombre; es decir, la totalidad del existir humano.

Tal condición de carácter general pone en evidencia el fundamento que exige en el arquitecto la *universalidad;* esa universalidad de la que Leonardo constituía un magnífico ejemplar; esa misma que hacía del arquitecto el tipo denominado *L'uomo universale* que el Renacimiento puso como paradigma cultural de su espíritu, precisamente porque la época había perdido universalismo.

¿Qué es el *espacio* que el arte arquitectónico tiene como *a priori?* ¿Cuál es su carácter?

Estas cuestiones rebasan la mera preocupación pragmática y se encaminan al campo teorético y metafísico. Teorética es la función más autónoma que acontece en la actividad de la razón humana.

Pero la actividad o vida pragmática debe alimentarse de comprensión. De lo contrario, declina forzosamente de su noble condición. Esta declinación en el arte significa rutina, academismo, falta de estilo, carencia de iniciativa y ausencia de espíritu creador, etc.

El espacio no es un campo vacío que se llena de cosas. Esa imagen del espacio está basada en la confusión de dos conceptos: *extensión* y *espacio.*

Extensión es la yuxtaposición de las partes de un cuerpo, dotado de magnitud o cantidad, según las exigencias de su organización estructural. El *quantum* de materia es el soporte de la extensión. En tal caso la extensión es una derivación del orden de la estructura material del cuerpo.

El *espacio,* en cambio, es el "donde" en el cual el cuerpo yuxtapone sus partes; por consiguiente, el "donde" de la extensión.

Pero partes, *quantum* de materia, orden estructural de los cuerpos, etc., son condiciones de las *cosas mismas* (al menos, tal como a nosotros se nos muestran) y no caracteres del espacio. El espacio, pues, como realidad efectiva, no es más que las cosas mismas

tal como ellas se nos muestran y se nos dan en relación manejable y recíproca.

Al hablar de la extensión del espacio aplicamos a éste una condición de las cosas, porque lo conmensuramos a ellas. Y ello es legítimo toda vez que el espacio, como realidad efectiva, no es otra cosa que la realidad de las cosas mismas cuyos límites, condiciones y características participa. En sí mismo considerado, con prescindencia de las cosas que alojamos en el espacio, éste es un concepto *a priori* racional sin el cual se nos hace imposible la representación de la posibilidad de la extensión de los cuerpos. Esto no *idealiza* el espacio; simplemente lo *racionaliza*. Pues lo funda en la realidad de las cosas y lo *forma* (le confiere la forma) de acuerdo a las exigencias de nuestra razón, único instrumento de comprensión de que disponemos.

El espacio, pues, objeto de la arquitectónica, no puede ser el *espacio absoluto* que subyace a la comprensión o representación de los cuerpos en la realidad efectiva extensa (ubicación de los cuerpos). Semejante espacio no es la materia de ninguna ciencia, como no es la materia de la arquitectónica.

Ser *mero objeto* significa que es un elemento indispensable para la representación de las cosas; pero que sean las cosas mismas que se manejan y se someten a la actividad ejecutiva del arquitecto. Este *espacio abstracto* de las matemáticas no es suceptible de recibir en sí el influjo del "modo de obrar" que caracteriza a la arquitectónica.

En la confusión de este espacio *meramente objetivo*, como materia del arte, se apoya la creación del *arte objetivo*; trágico fundamento inhumano que se ofrece a la praxis del arte desarraigado de las cosas.

El espacio-materia de la arquitectónica; la condición que hace posible su existencia como actividad específica humana es el *espacio humano*, en tanto se entiende por espacio una realidad efectiva.

El espacio humano es, entonces, las cosas en su ubicación y extensión; esas cosas que configuran el mundo efectivo referencial de la existencia y actuación del hombre en el mundo (dentro de las condiciones racionales que llamamos espacio y tiempo mundanos, en las cuales nos movemos y vivimos).

Las características del espacio humano se pueden expresar en una sola: en ser la *casa del hombre*.

La arquitectónica lo ha de considerar en las cosas mismas, en cuanto está ligado al hombre por la recíproca referencia que lo enlaza a su mundo. El espacio de la arquitectónica depende del

hombre porque es el campo que él parcela, distribuye, compone, regula y anula según el *sentido* de sí mismo y de las cosas.

La arquitectónica maneja el concepto de *espacio puro* o matemático, simplemente para poder apoyar la regla del uso o empleo de la técnica. Pero la *acción* del arte no se desarrolla sino en el espacio efectivo; es decir, en el espacio humano.

La arquitectónica maneja el espacio *com-poniéndolo:* yuxtaponiendo las cosas y sus partes según las exigencias de la referencia que guardan con el hombre. En eso consiste el *realismo* e *idealismo* del arte. Sólo así se consulta el ideal y la vocación fundamental del hombre en el mundo.

La arquitectónica no puede dejar de lado su condición de "modo operativo" del hombre; no está circunscrita al mero noema del arte. Su "modo de obrar humano" le prescribe que tome razón de las condiciones efectivas de la existencia del hombre.

El hombre es de su paisaje, de su tierra, de su patria, de su civilización, de su fe, de su profesión, de su temperamento, de su familia, de su ciudad, de su sexo, etc.

La arquitectónica se orienta en el espacio humano para preparar al hombre allí, su *casa.* Pero su casa es su *lugar humano en el mundo;* es su "donde" y su "cómo" estar en el mundo.

Pero el hombre es también cristiano y tiene su Dios. Por eso hay que preparar la *casa de Dios* o la *casa a Dios;* es decir, para que Dios la ocupe. Es así como maneja el espacio con sentido divino.

Ha de manejar el espacio para hacerlo *casa del hombre,* con sentido de hombre y manejar el espacio para hacerlo *casa de la comunidad humana política,* con sentido de la politicidad o convivencia.

La ley que regula el uso del espacio es la *medida,* que en la música es ritmo, compás, etc.; en la arquitectura, es dimensión, proporción, módulo, etc.

El *manejo* del espacio es obra de la técnica; la *orientación* del manejo es tarea del arte.

La medida del espacio, en cuanto se halla sometida a la regla inmediata del uso o aplicación, es tarea técnica. En cuanto es regulada mediatamente, en función directiva y en vista del hombre, es tarea y quehacer del arte.

Ambas funciones son una sola arquitectónica. La autonomía y autarquía de la técnica es una verdadera monstruosidad, una deshumanización, una *cosificación,* una destrucción de lo existente, del hombre y del mundo.

El uso de la medida no lo da la cosa, sino el hombre. Un bosque o un parque de recreo no lo da sólo ni principalmente el árbol, sino el hombre con su dimensión, su capacidad, su necesidad, su hegemonía y su elevación. Lo mismo pasa con la morada y la ciudad.

La composición del espacio, el empleo de las superficies, de los colores, de los elementos no son para hacer belleza; expresión ésta absurda. La composición es bella si guarda su sentido; su "de donde" y su "adonde". Porque la belleza es condición de las cosas, pero sólo para el hombre existente, no para el hombre abstracto o conceptual ni para las cosas mismas.

La arquitectónica no puede perder de vista jamás la unidad total del ser o existir humano que incluye su mando y con él, las cosas, el espacio y su sentido.

La técnica, en su sentido de conocimiento o manejo de las cosas, no puede constituir fundamentalmente la arquitectónica ni eludir su gobierno, so pena de hacerse un instrumento de esclavización del hombre a las cosas, por obra de la maligna voluntad de los hombres que desean borrar de su rostro la luz de su origen y destino.

Eso dice bien a las claras que quien hace de la arquitectónica su modo de actuar, ha de ser—en el mejor de los sentidos—un "hombre universal" y no sólo un artesano dotado de técnica. Ha de ser un hombre con comprensión de Dios, del hombre y de las cosas.

No puede ignorar la teología, la política ni el conocimiento del hombre. Para profesar la arquitectónica tiene que ser un paradigma humano; es decir, un artista en el pleno sentido de la palabra.

Juan R. Sepich.
Profesor de Filosofía.
Universidad de La Plata.
ARGENTINA.



RELACIONES ECONOMICAS ENTRE ESPAÑA E IBEROAMERICA

POR

JOSE LUIS HIPOLA

Como reacción contra el progresivo alejamiento de los pueblos iberoamericanos tienen lugar en España, a partir de la tercera década de este siglo, varios intentos de enlazar de nuevo con aquellos países. Estos intentos obedecen a razones espirituales, políticas, históricas, económicas, etc.

Una importante toma de contacto fué la realizada a través de la Unión Postal de las Américas, gracias a la cual las comunicaciones postales—hoy día de tanta importancia—que nos unen con Iberoamérica son mucho más baratas y, por tanto, más intensas que con los propios países europeos.

En el campo de las relaciones económicas, que representan una parte muy importante dentro del conjunto de relaciones que unen a los pueblos, los primeros intentos de establecer contacto con los países iberoamericanos son los Congresos realizados en los años 1923 y 1929, cuya única trascendencia práctica han sido las respectivas *Memorias* impresas, que nos permiten conservar su recuerdo.

Han tenido que pasar muchos años para que, a través de la actividad del Instituto de Cultura Hispánica, se reanudaran estos contactos, si bien con una eficacia muy superior, por medio del creciente intercambio de estudiantes y de profesores becados entre España y los países iberoamericanos y con la celebración de diversos Congresos sobre materias diferentes, aunque todas ellas con trascendencia que rebasaba las fronteras de cada país.

Pero es la atracción particular que sienten hoy los pueblos por los temas de carácter económico, que constituyen el núcleo principal de casi todos los programas políticos actualmente en vigor, lo que nos mueve a resaltar la celebración, en la primavera del año 1953, del Primer Congreso Iberoamericano de Cooperación Económica.

En este Congreso, que tuvo lugar en las ciudades de Madrid, Valencia y Barcelona, sucesivamente, y al que asistieron personalidades representativas de todo el mundo económico iberoamericano, se afrontaron con valentía y decisión los principales problemas

que en la actualidad se plantean a todos los países que componen este mundo, en el que el nuestro debe figurar, por derecho propio, en múltiple hermandad.

Con objeto de que la labor desarrollada en este Congreso Iberoamericano de Cooperación Económica no se diluyera en el fluir del tiempo, se adoptó, entre otros, el acertadísimo acuerdo de crear un organismo que tuviera como principal función trabajar por que las recomendaciones aprobadas por el Congreso se convirtieran en realidades, dando un carácter de permanencia al esfuerzo entonces iniciado. Este organismo es el Instituto Iberoamericano de Cooperación Económica, el cual, a su vez, se divide en una serie de oficinas, que atienden a diversos sectores de la actividad económica, dentro de las cuales encontramos desde una Oficina Iberoamericana del Algodón hasta una Oficina Iberoamericana de Patentes y Marcas.

Sin embargo, dentro de este conjunto—que pretende sèr armónico, pero que encierra los naturales altibajos propios de toda obra humana—ha destacado, por su febril actividad y entusiasmo en servir la causa de las más estrechas relaciones económicas entre España e Iberoamérica, la Oficina Bancaria Iberoamericana, la cual, a principios del año 1955, lanzó su *Estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos*, cuyo objeto era contribuir—facilitando la superación de uno de los más graves obstáculos—a intensificar el comercio interiberoamericano y, por este medio, estimular de manera decisiva el desarrollo económico y el bienestar de nuestros pueblos.

En la base de este proyecto de Unión Iberoamericana de Pagos encontramos las mismas razones que hoy día mueven a diversos grupos de países hacia una progresiva integración económica. Aparte de ambiciones secundarias de diferentes matices, estos intentos de integración económica tienen como principal fundamento la ansiedad por conseguir una elevación en el nivel de vida de los pueblos—especialmente de los llamados subdesarrollados—mediante el desarrollo económico equilibrado y el racional aprovechamiento de los propios recursos.

Es evidente la importancia que reviste el comercio internacional para la consecución de este desarrollo económico. Para la mayoría de los países—que no suelen encerrar dentro de sí recursos suficientes de todas clases para satisfacer íntegramente sus necesidades económicas, como es el caso aproximado de los Estados Unidos—, el comercio internacional no sólo es el medio de cubrir gran parte de dichas necesidades, sino que representa también la

posibilidad de conseguir la explotación óptima de los propios recursos en beneficio de sí mismo y de los demás países.

Sin embargo, de la misma forma que el comercio corriente entre los hombres tropezó con grandes dificultades—que poco a poco han ido siendo superadas a lo largo de un proceso que va desde el simple trueque à la moderna economía monetaria—, el comercio internacional está sembrado de enormes dificultades, hoy día agravadas por razones de orden político y de otros órdenes, hasta el punto de que en el mundo actual, en el que la ciencia y la técnica han alcanzado un tan alto grado de desarrollo, buena parte de este comercio se realiza a través de un simple sistema de trueque.

La superación de estos obstáculos es el objetivo de las Uniones de Pagos, de cuya eficacia dan fe los resultados conseguidos por la Unión Europea de Pagos, todavía vigente, que ha permitido en forma sustancial la liberalización y el incremento del intercambio entre los países miembros, con repercusiones beneficiosísimas sobre las respectivas economías internas.

Con este mismo objetivo inmediato, y aplicando la misma técnica utilizada para los cálculos elaborados por la Unión Europea de Pagos, se ha llevado a cabo por la Oficina Bancaria Iberoamericana el *Estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos,* el cual —y a pesar de los criterios pesimistas, sustentados anteriormente con poco fundamento por expertos como Mr. Triffin—ha permitido llegar a conclusiones notablemente alentadoras.

El *Estudio* analizó la balanza comercial de diez países iberoamericanos y de España en el período 1947-51 (estos países comprendían el 95 por 100 del total comercio interiberoamericano), y el concienzudo análisis estadístico realizado (a lo largo de diez meses por un equipo de dieciséis personas, entre los que se contaban ocho economistas) llevó a la comprobación de que, sin tener en cuenta las posibles compensaciones por partidas invisibles de las balanzas de pagos, y sin utilizar cuotas de sobregiro recíproco ni préstamos externos, se hubiera podido llegar en el período estudiado a una compensación de saldos, equivalente al 82,9 por 100 del total de excedentes y déficit bilaterales entre estos países. Porcentaje que compara favorablemente con el obtenido por la Unión Europea de Pagos en un período de tres años—que fué del 83 por 100—, con las ventajas mencionadas.

Como el mundo iberoamericano posee características propias, este proyecto de Unión de Pagos ha intentado tenerlas en cuenta y adaptarse a ellas, respondiendo a este intento las bases de fun-

cionamiento y la organización que, a grandes rasgos, se señalan en el *Estudio*.

Para evitar la posible objeción de que este organismo supondría una dejación de parte de la soberanía nacional, se establece que los acuerdos no obligarían más que a los países que, libre y voluntariamente, los hubiesen aceptado. Este principio no debilita tanto, como a primera vista parece, la eficacia de los acuerdos adoptados, porque el rechazar uno de ellos puede suponer graves perjuicios para el país que lo haga, lo que moverá a los miembros de la Unión a meditar seriamente cualquier posición negativa.

Se prevé un período de transición para la progresiva eliminación de los tipos de cambio múltiples, compatibles en este período con un tipo de cambio libre negociado para determinados "productos nuevos".

Las restricciones cuantitativas serán progresivamente suprimidas por los países deudores, pudiendo ser reforzadas transitoriamente por los excesivamente acreedores.

Se prevé la constitución de un Secretariado técnico permanente, que—además de sus funciones contables—puede servir de órgano de consulta confidencial para los respectivos Gobiernos sobre sus problemas nacionales, unido al cual se celebrarían Asambleas periódicas de los ministros de Comercio para la negociación simultánea de convenios bilaterales, dentro de los cuales se pudiesen acordar en principio déficit o superávit a cubrir en los convenios realizados con los otros miembros.

Asimismo, en estas Asambleas periódicas se podría negociar la inclusión en los tratados de la cláusula de "productos nuevos". Esta cláusula es de enorme importancia para estimular el desarrollo económico de estos países, y consiste en la negociación de recíprocas concesiones para abrir los respectivos mercados nacionales a los productos de las nuevas industrias básicas establecidas, con arreglo a criterios económicos racionales, en estos países; de forma que, al contar estos productos con mercados más extensos que el estrictamente nacional, podría acometerse su producción en gran escala, con las ventajas que esto supone, superándose así uno de los principales obstáculos a la industrialización ordenada de estos países.

Este peculiar mecanismo de la Unión Iberoamericana de Pagos permitiría también suprimir un fenómeno casi increíble que se da hoy en el comercio interiberoamericano: el hecho de que las políticas comerciales de los países de Iberoamérica están estructuradas de tal forma que discriminan en contra de los productos de los demás países de la región y en favor de otros países, considerados

a menudo por aquéllos poco menos que como adversarios naturales en lo que a las relaciones económicas se refiere. Hasta tal punto esto es así que, siendo los países iberoamericanos grandes productores de alimentos y materias primas, la mayor parte de los artículos de esta clase que importan provienen de países de otras regiones, y ello debido, fundamentalmente, a razones de estricta desorganización de su política comercial.

Gran parte de las ventajas que la Unión Iberoamericana de Pagos reportaría a Iberoamérica se deducen directamente de todo lo anteriormente expuesto, no obstante lo cual se señalan a continuación, brevemente, las principales, entre las cuales algunas de las más importantes aún no han sido mencionadas:

1) Mejora del crónico desequilibrio de las balanzas de pagos de buena parte de estos países, al facilitar la compensación de sus saldos de diferente signo.
2) Notable incremento del intercambio comercial recíproco, que alcanzaría un nivel de equilibrio mucho más elevado que el actual, con el beneficio consiguiente para todos estos países.
3) Eliminación de los dos principales obstáculos que se oponen al desarrollo económico de Iberoamérica: escasez de capital y mercado reducido.

   a) Fomentando la creación y fijación en el país del capital nacional.
   b) Atrayendo al capital extranjero, al que daría la seguridad de obtener buenos rendimientos, que no se verían en peligro por la inestabilidad política y económica de estos países.
   c) Mediante una notable y progresiva ampliación del mercado, con tendencia creciente a formar un mercado conjunto iberoamericano, capaz de absorber los productos de grandes industrias básicas establecidas sobre la base de un tamaño óptimo.

4) Posibilidad, gracias a la superación de los obstáculos mencionados, de crear dichas grandes industrias básicas, rectificando una industrialización mal orientada y deshaciendo los estrangulamientos que la falta de industrias básicas origina.
5) Utilización coordinada entre estos países y mejor aprovechamiento de los recursos naturales de cada uno, mediante

la localización de las industrias básicas donde sea más conveniente.

6) Regularidad de los planes de desarrollo, gracias a la progresiva independencia de los mercados mundiales de productos primarios y de los suministros de capital de los grandes países industriales. Esta misma regularidad atraería en las primeras etapas los capitales extranjeros necesarios durante las mismas.

7) Mejora de la productividad y, por consiguiente, de los salarios reales, gracias a la aplicación de los avances técnicos a empresas de tamaño óptimo y a la mecanización del campo, que haría posible elevar el nivel de vida de los obreros rurales, siendo absorbido el excedente de trabajadores campesinos por la creciente industrialización.

8) Baja de los costes de producción, que permitiría, en un futuro no demasiado lejano, competir en los mercados internacionales a muchos productos iberoamericanos nuevos, al par que facilitaría la reconquista de los antiguos mercados para las exportaciones tradicionales.

9) La nueva estructura de las economías nacionales daría lugar a una mejora de los términos del intercambio, tan desfavorables generalmente a estos países, exportadores hasta ahora tan sólo de grandes excedentes de productos primarios, del campo y de la ganadería, buena parte de los cuales serían absorbidos por el mercado interno, evitándose las grandes fluctuaciones de sus precios en los mercados mundiales.

10) Se evitaría la inflación, recurso de urgencia, que es, en realidad, inútil y perjudicial, pudiendo desarrollarse una más rápida capitalización de estos países, con un desarrollo económico equilibrado dentro de un ambiente de mayor seguridad y firmeza de sus economías.

Además de las ventajas mencionadas, tiene a su favor este proyecto el hecho de que no encierra perjuicios notorios no sólo para los países iberoamericanos, sino tampoco incluso para otros países y regiones más adelantadas hoy día, y que, según creen algunos, pueden temer la pérdida de estos mercados para sus productos.

El mayor desarrollo de los países iberoamericanos supondría, en realidad, una ampliación de estos mercados, si no para una serie de artículos de pequeño consumo, cuyas importaciones van siendo suprimidas poco a poco, sí para aquellos productos cuya elaboración requiere una técnica más adelantada y la posesión de grandes

industrias, que precisan enormes inversiones de capital. El adelanto que los países industrializados llevan a los nuestros no es nada fácil superarlo. Siempre puede existir cierta distancia si esos países se esfuerzan en mantenerla con su estudio y con su trabajo, lo mismo que nosotros nos esforzamos por sacar a nuestros pueblos del atraso en que se encuentran. Aparte de que las actividades económicas se diversifican cada día más, de tal manera que hay trabajo para todos, especialmente si todos aportan esa buena voluntad de que tanto se hace gala en los grandes organismos internacionales.

Pero hay, además, un argumento positivo en este sentido: la Unión Iberoamericana de Pagos estimularía también el comercio con el área del dólar y con los países de la Unión Europea de Pagos.

Con la primera, mediante la utilización, en las compensaciones iberoamericanas, de los excedentes de dólares de algunos de estos países, lo cual permitiría a los otros un incremento de su comercio con Norteamérica.

Con la segunda, mediante la compensación de los déficit con la Unión Iberoamericana de Pagos y los superávit con la Unión Europea de Pagos—y viceversa—que pudieran tener los países iberoamericanos, siempre que ello no suponga perjuicio para las compensaciones internas en cada una de las uniones de pagos.

Después de insistir con algún detenimiento en este importante aspecto del desarrollo económico de los países de Iberoamérica, nos queda por examinar el papel de España dentro de esta comunidad de países. Si conviene a España y si conviene a los países iberoamericanos un estrechamiento de nuestras relaciones económicas, hasta el punto de nuestra inclusión en esa Zona como uno de tantos.

Por lo que se refiere a España, no parece difícil la contestación: si hemos de ser sinceros, nuestra patria se encuentra actualmente en una situación de clara inferioridad económica con respecto a los países de la Europa Occidental, hacia los cuales tendríamos que volver la mirada si hubiéramos de guiarnos únicamente por razones geográficas.

Esta inferioridad nos impide entrar a formar parte, en un plano de igualdad, de los organismos europeos de integración económica—la O. E. C. E., fundamentalmente—, ya que ello significaría, por la imposibilidad de competir con la industria de estos países ni siquiera en nuestro propio mercado interno, suprimir toda protección a una gran parte de nuestra industria nacional,

cuyo desarrollo sufriría un brusco corte, por encontrarse todavía en su período inicial en relación con la de dichos países. Sin ser partidarios de un proteccionismo a ultranza, ni mucho menos, creemos que enfrentar a nuestra industria naciente con la de aquellos países sería actualmente una imprudencia temeraria.

Por ello, nos parece muy conveniente—sin que esto signifique el abandono, al menos en mucho tiempo, de los actuales mercados europeos para nuestros productos agrícolas de gran exportación—que España dirija su mirada hacia Iberoamérica, que representa en este momento un conglomerado de países en una etapa de su desarrollo mucho más próxima a la alcanzada por nosotros, y en el cual, por tanto, podemos engarzar nuestra economía con grandes ventajas mutuas en el orden material, que han de servir y cimentar vínculos más elevados de orden espiritual.

No son otras, en realidad, las dificultades para conseguirlo que las mismas con que tropiezan los propios países iberoamericanos para superar la crisis de desarrollo en que se encuentran.

Porque la inestabilidad que observamos actualmente en algunos de estos países tiene, evidentemente, un poso de carácter económico: los pueblos iberoamericanos—y entre ellos, como ya hemos dicho, podemos considerar a España como uno de tantos—, despiertos a las nuevas formas de vida económica y de mayor justicia social, presionan sobre sus núcleos dirigentes para que éstos encaucen sus esfuerzos hacia niveles superiores de vida.

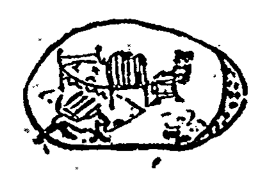
Surgen de aquí, lógicamente, los grandes problemas económicos, con fuertes repercusiones políticas, planteados en la actualidad en casi todos los países del mundo. Pero todos estos problemas—industrialización, mecanización del campo, elevación de la productividad y de los salarios reales, estabilización monetaria, etc.—son sólo aspectos parciales del problema general del desarrollo económico equilibrado de los pueblos, el cual condiciona de manera ineludible los criterios adoptados por los gobernantes en cuanto a las demás facetas de sus programas políticos, determinando asimismo en elevado porcentaje la filiación política de las masas.

Debemos, por tanto, enfrentarnos con este problema general de desarrollo económico de nuestra patria de la mano con los países de Iberoamérica, sin perder de vista, por otra parte, que nuestra situación geográfica nos permitirá incluso ofrecer a esos países una cabeza de puente, a través de la cual pueden conseguir una ampliación progresiva de sus mercados europeos en condiciones cada día más ventajosas.

Y esta potenciación de una zona tan importante—no sólo en lo

económico, sino también en lo cultural, en lo espiritual y en lo geográfico—es indudable que proporcionará al mundo el gran beneficio de un mayor peso en las Asambleas internacionales de los criterios sensatos, prudentes y amantes de la paz que hasta la fecha vienen manteniendo los países de Iberoamérica.

José Luis Hípola.
Joaquín García Morato, 25.
MADRID.



EL DUELO ETERNO ENTRE EUROPA Y ASIA

POR

ANDRÉ JOUSSAIN

I

Las hostilidades entre Israel y Egipto resucitan odios viejos que nos hacen meditar en los tiempos bíblicos. El levantamiento de Asia contra Europa, cuyo ejemplo contemporáneo lo constituyen la revolución de Indonesia, las guerras de Corea e Indochina, la conferencia de Bandung y el viaje triunfal de Krutschev y Bulganin a la India, constituyen otros tantos elementos que nos sirven para recordar acontecimientos que la historia aprendida en el colegio nos han hecho familiares, pero que jamás hemos pensado en relacionarlos; el antagonismo entre Europa y Asia, al que asistimos en el momento actual, renueva también una oposición secular.

La historia nos muestra, en efecto, que después de la guerra de Troya el duelo entre Europa y Asia se ha reproducido constantemente, con sus alternativas de éxitos, de victorias y de derrotas. La invasión de Grecia durante las guerras médicas, la expedición de Agesilao al Asia Menor, las conquistas de Alejandro, la dominación romana sobre el próximo Oriente, la guerra de Mitrídates, la luchas de los partos contra los romanos, las guerras de los judíos dominados por Vespasiano y Tito, las inundaciones de las hordas de Atila, las invasiones árabes, las conquistas de Gengis Kan y Tamerlán, la ofensiva de las cruzadas, la caída de Constantinopla en poder de los turcos y su amenaza sobre Hungría, hasta que Sobiesky logró aplastarlos bajo los muros de Viena, presentan al historiador el espectáculo del flujo y reflujo continuo de los pueblos guerreros de estas dos partes del mundo.

Sin embargo, en los tiempos modernos, las empresas coloniales de Inglaterra, de Francia, de Holanda y de Portugal parecen haber inclinado definitivamente el conflicto a favor de Europa. La superioridad de la civilización occidental se había impuesto a las naciones asiáticas, a la par que la de sus armas. El orden europeo se había impuesto al desorden y a la anarquía: la piratería había sido vencida. El hambre y las epidemias, combatidas; se habían

construído carreteras, puentes, vías férreas, puertos y las plantaciones de la *hevea brasiliensis,* el árbol que llora el caucho, habían hecho retroceder al bosque, a la selva y a la jungla. Al mismo tiempo los misioneros católicos conquistaban prosélitos en todas partes. Numerosos indígenas provenientes de la India, Indochina y China viajaban hacia las universidades de Occidente para instruirse en ellas. Europa se había transformado en la gran educadora de Asia.

El siglo XX estaba llamado a contemplar cómo se rompía un equilibrio obtenido al precio de largos esfuerzos. El destino del hombre es así: los disgustos presentes tienen más valor que las ventajas obtenidas en el pasado. Tenía que llegar el momento en que la dominación política y económica de Europa habría de pesar más en la balanza del Destino que sus hechos generosos.

Numerosas causas han ayudado a ello; pero este es problema que corresponde aclarar a los historiadores. Especialmente la victoria del Japón sobre Rusia, en 1905, constituyó la aurora de un desquite de los asiáticos y despertó en la India y en China esperanzas inmensas. La guerra de 1914-18 fué una revelación de la barbarie de que eran capaces los pueblos europeos y un golpe mortal al mito antagónico de la primacía espiritual de Oriente. Finalmente, el desequilibrio provocado por la segunda guerra mundial en Europa y su debilitamiento consiguiente, el trabajo lento y pertinaz de desorganización llevado a cabo por la Unión Soviética, la conversión de la China de Mao Tsé Tung al comunismo han terminado por ensanchar el foso que separa el Occidente de Asia y por ayudar a levantarse a ésta en contra de aquél.

II

EL ESPIRITU DE CRUZADA

En el libro *La unidad de Asia,* publicado en 1936, mi amigo André Duboscq señalaba ya "el espíritu de cruzada, unificable con el primer jefe" que reinaba "más o menos contra Europa, a pesar de la apariencia que crea el oportunismo político tanto en Rusia como en la India, en Japón como en China", espíritu de cruzada "alimentado por ideas que adquieren, en los habitantes de cada uno de estos países, una forma de religiosidad más que

contemplativa, activa" (1). Desde que estas líneas fueron escritas, los acontecimientos se han desarrollado de tal manera que otro escritor, al volver de la India, pudo escribir con respecto a la mística antieuropea en Asia: "Desde la ola conquistadora del Islam, desde hace más de mil años, jamás el Occidente ha experimentado una presión más directa y angustiosa" (2).

Ante una amenaza semejante, Europa se encuentra en estado de legítima defensa, como lo estaba en la Edad Media, en la época de las cruzadas, contraataques emprendidos para poner un término a los embates islámicos. En efecto, desde el siglo XI al siglo XIII las luchas de las naciones europeas contra las naciones asiáticas han tenido el carácter de una guerra de religión: la de la cristiandad contra el Islam. La ofensiva del Occidente contra el Oriente tuvo por consecuencia—nos dice René Grousset en su *Bilan de l'Histoire*—retrasar tres siglos y medio la caída de Constantinopla, ocurrida en 1453, mientras que, sin esta ofensiva, se hubiera producido en 1090. Durante estas guerras cada victoria obtenida por uno u otro de estos adversarios lo era sobre un culto extranjero. "Durante el siglo XII—refiere un historiador de las cruzadas—los Estados cristianos del cercano Oriente tenían por enemigos a los califas de Bagdad y del Cairo, a los sultanes de Damasco, de Mosul y de Alepo... Los turcos se dedicaban a realizar incursiones continuas en las provincias cristianas; los príncipes musulmanes de Siria se lanzaban impetuosamente sobre los territorios de Antioquía, de Edeso, de Trípoli, o sobre el reino de Jerusalén. Vencedores, se retiraban cargados de botín y cantando: *El Corán está en plena alegría y el Evangelio en lágrimas*" (3).

La Europa de hoy día no es ya la de la Edad Media; pero, a pesar de los cambios ocurridos, el problema que se les plantea a las naciones occidentales, es, como en la época de las Cruzadas, hacer retroceder los límites de la Europa cristiana, rechazar a los eslavos hacia el Este, contener al Islam en el próximo Oriente y oponerse al desbordamiento de Asia. En el siglo XII aún faltaba por reconquistar España a los moros; Alemania y Dinamarca luchaban contra los pueblos eslavos del Báltico, que todavía permanecían sumidos en el paganismo; los francos luchaban contra los musulmanes en el lejano Oriente. Hoy en día, la Europa occidental contempla cómo se le enfrenta la Rusia soviética y la Liga Arabe. Por

---

(1) *Unité de l'Asie*, pág. 54.
(2) André Siegfried: "Pression communiste aux Indes", en el *Figaro*, el 20 de diciembre de 1955.
(3) Michaud: *Histoire des Croisades*, 6.ª edic., 1841, tomo II, págs. 72-74.

una singular reversión en la orientación política, social y jurídica de los pueblos, Rusia, apartándose de Europa, encabeza las naciones asiáticas contra el Occidente, mientras que Turquía, instalada en Anatolia desde el siglo XI, y constituyendo un peligro para Europa durante mucho tiempo, se ha abierto a la civilización europea con Kemal Ataturk y, como consecuencia, se ha unido a Occidente para resistir al coloso ruso. La campaña emprendida contra nuestro dominio en Africa por la Liga Arabe, apoyada por El Cairo—por las declaraciones del Pandit Nehru—por la conferencia de Bandung, es una forma nueva del ataque de Asia contra Europa. Lo mismo puede decirse del dominio de la Unión Soviética sobre los países europeos fronterizos a ella. Se ha hecho, pues, necesario rechazar a los eslavos hacia el Este.

Sin embargo, en este conflicto gigantesco, cuyo animador abierta o clandestinamente es Moscú, los factores de orden espiritual son de suma importancia. Los antagonismos, sea cual sea la razón o el pretexto, revisten, de hecho, el carácter de una guerra religiosa. En Africa del Norte se hacen esfuerzos por transformar las insurrecciones y atentados en una guerra santa; y el fanatismo no es ajeno a los actos de terrorismo. Por otra parte, el choque de las opiniones políticas, económicas y jurídicas de la Unión Soviética y del Occidente está íntimamente unido a otro: el de la moral defendida o repudiada del derecho internacional respetado o violado, el del materialismo y el espiritualismo, el del ateísmo y la Religión. Moscú desea visible y fervientemente convertirse en una tercera Roma, tan fuerte militarmente como la de los Césares, tan poderosa moralmente como la Roma cristiana. Rusia, cuya ambición en la época de los zares tenía por símbolo la Cruz sobre una media luna tumbada, ha repudiado al cristianismo sin desprenderse por ello de su ambición de "catolicidad" (en el sentido etimológico de la palabra) ni tampoco de su exigencia de "ortodoxia". Las corrientes antirreligiosas que, como dice Alejandro Soltikov, se han manifestado en ciertas épocas en Rusia, pero que "pueden revestir en sí mismas formas religiosas" (4), han desembocado finalmente, en efecto, en un comunismo ateo animado por un espíritu de intransigencia e intolerancia así como del ardor y la pasión de proselitismo propios de una religión.

---

(4) "Le problème de la religiosité russe" apareció en *Le Monde Slave,* de octubre de 1934.

III

LA EUROPA CONTEMPORANEA Y EL IMPERIO ROMANO

No podemos decir, por tanto, que, en su deseo común de salvaguardar su patrimonio espiritual y de hacer reinar la paz en el mundo, las naciones occidentales independientes y autónomas tienden a asumir un papel parecido al del Imperio romano, que había logrado hacer convivir en paz a naciones que, desde hacía siglos, guerreaban entre sí, divulgar la civilización helénica y el derecho romano por todos los países ribereños al Mediterráneo, ya fueran éstos europeos, africanos o asiáticos; y, finalmente, en resumidas cuentas, propagar también el cristianismo, realizando de esta manera, en la paz romana—*pax romana*—, la unidad de civilización y de creencias, a la que aspira vanamente la Europa de nuestros días.

Una ojeada sobre un atlas histórico nos permite observar que la Europa estratégica de hoy abarca Africa del Norte y Asia Menor y coincide, casi exactamente, con el Imperio romano, que, lo mismo que ella, tenía que prevenirse contra los ataques y las infiltraciones de los bárbaros contra los partos en el cercano Oriente, contra los godos en el Este y Sudeste de Europa. El Imperio romano tenía también que reprimir las insurrecciones periódicas que ocurrían en el Norte de Africa, cuya población indígena se sublevaba cada vez que Roma se debilitaba, ya fuera por crisis políticas o por dificultades exteriores. De manera que el problema que se le planteaba al Imperio era semejante al que se le planteó a la cristiandad durante la Edad Media y que hoy, nosotros, franceses, europeos y americanos tenemos que resolver.

De esta manera vemos que, en cierto modo, la Geografía señorea la Historia. Sin embargo, la historia varía, mientras que la situación geográfica permanece inmutable. Esta variación está supeditada a una serie de factores espirituales que es necesario esclarecer. Aquí no podemos eludir su examen, tanto menos cuanto que en el pasado la comunidad o diversidad de creencias han constituído, para Europa, un motivo de unión o de separación constantes.

Analicemos la época del Imperio romano: se encuentra virtualmente dividido en dos partes, que habrían de transformarse en el siglo IV en el Imperio romano de Occidente y en el Imperio romano de Oriente: de un lado, aquellos países en que se hablaba el latín; del otro, aquellos en que se hablaba el griego. En los primeros, dominaría un día la Iglesia Católica; en los segundos, la

Iglesia ortodoxa—dos iglesias cuyo dogma es poco más o menos el mismo—(en una, el Espíritu Santo procede del Hijo, y en la otra, del Padre); pero cuya disciplina difiere, ya que no reconocen al mismo jefe.

A esta primera división de la cristiandad, ocurrida en los siglos VIII y IX, hay que añadir otra en el siglo XVI. Mientras que los países sometidos de antiguo a la dominación romana permanecen, en su conjunto, fieles al catolicismo, la mayoría de aquellos que no han vivido bajo las leyes de Roma—tal es el caso de Holanda y de la mayor parte de Alemania—o que no han estado sometidos más que durante un tiempo escaso como Gran Bretaña, rompen con la Iglesia de Roma. Católicos y protestantes se enfrentan en la Europa Occidental.

Por otra parte, con las conquistas de los sucesores de Mahoma en los siglos VII y VIII, la religión musulmana sustituye al cristianismo en todo el Norte de Africa, Egipto y Marruecos; establece incluso una cabeza de puente en España, en la que los cristianos autóctonos, al luchar contra los invasores musulmanes, dan a la guerra por la independencia el carácter de una guerra religiosa. El aislamiento se extiende también en Siria y en Asia Menor, antiguas provincias romanas.

De esta manera quedó rota la unidad religiosa del antiguo mundo romano lo mismo que la de la Europa medieval. Bajo los emperadores romanos convertidos al cristianismo y que adoptaban éste como religión del Estado, una idéntica fe religiosa unificaba el mundo Mediterráneo: con el mahometismo esta unidad se quebró. En la Edad Media, a pesar de las rivalidades y de las guerras, el catolicismo era el aglutinante que realizaba la unidad del Occidente de Europa: la reforma rompió su esfuerzo. Desde entonces, durante siglos, pudo contemplarse a las religiones luchando entre sí y, dentro de una misma religión, entrechocar las distintas tendencias.

Sin embargo, a través de todos estos conflictos, la necesidad y la excelencia de la religión eran afirmadas expresamente por todos; la mejor demostración eran las luchas que, por su motivo, llevaban a cabo los pueblos. Los Jefes de Estado y los Gobiernos podían favorecer o prohibir tal o cual confesión particular, tenerla por la religión verdadera o por la falsa, por la creencia ortodoxa o por la herética; podían excluir de las funciones públicas a los católicos, como en Inglaterra, o a los protestantes, como ocurría en Francia. Pero ninguno concebía al Estado sin fe religiosa y no había nadie a quien el ateísmo no produjera horror o no pareciera,

al menos, socialmente peligroso. Ningún pueblo carecía de una religión en la que creer.

Indudablemente, a lo largo de los siglos los soberanos tuvieron que luchar, más de una vez, contra las ambiciones temporales de los papas; sin duda, las revoluciones originaron persecuciones contra los fieles, los sacerdotes y los frailes; sin duda, también, el anticlericalismo adoptó, a menudo, un carácter antirreligioso—tal fué el caso en las revoluciones de Francia y de España—o anticristiano, como en la Alemania de Adolfo Hitler. Pero éstas no han sido más que convulsiones transitorias. Unicamente la Rusia Soviética elevó, expresamente, el ateísmo a doctrina de Estado, enseñó abiertamente el materialismo y dedicó todos sus esfuerzos, sistemáticamente, a extirpar el sentido religioso de las almas de la juventud. He aquí un hecho absolutamente nuevo en la historia del mundo cuyas consecuencias se desarrollan ante nuestros ojos.

Efectivamente, como el comunismo ruso ha logrado hacerse con partidarios en todos los países, su ateísmo se ha transformado en una amenaza para todos los creyentes obligando, como es lógico, a éstos a enfrentarse con él en todo el mundo. Contra la ola de irreligión que se abate sobre Europa y sobre el resto del orbe, las confesiones religiosas, antaño enemigas, experimentan o debieran, al menos, experimentar la necesidad de defenderse; se sienten, o deberían sentirse solidarias, ante el ateísmo que amenaza con destruirlas. Judíos, cristianos y musulmanes, protestantes y católicos tienen todos, en cuanto a creyentes que son, que luchar contra un enemigo común. Y desde ese momento la lucha no es más—o, al menos, no debería ser más—entre musulmanes, judíos y cristianos entre protestantes y católicos sino entre el monoteísmo y el ateísmo, entre la religión y la irreligión. Un factor poderoso de unidad está virtualmente creado.

Hasta qué punto este factor de unidad puede afirmarse, lo ignoramos; pero lo que no puede negarse es que, actualmente, se está realizando. Sin hablar del "rearme moral" que hace prosélitos en todos los países y entre los creyentes de todas las religiones, la idea de "una unión de religiones"—podría decirse de una confederación de confesiones religiosas—ha empezado a desarrollarse en toda la órbita del mundo mediterráneo. Antes de nuestro desastre de 1940 se había visto ya, en el Congreso Eucarístico de Argel, a los musulmanes aclamar a los príncipes de la Iglesia. En enero de 1951 el Jeque Abelail El Kitani proclamó, ante el peligro comunista, la necesidad de la unión de la Cristiandad y del Islam. Estos constituyen hechos que un observador imparcial no puede

ignorar, debido a las consecuencias (actualmente imprevisibles) que pueden tener en el futuro, aunque los acontecimientos se hayan orientado, desde entonces, en un sentido completamente distinto por culpa de Gobiernos incapaces de juzgar la situación con una perspectiva suficiente. Mientras que el secreto de la paz estaba "en la permeabilidad y penetración relativa y recíproca de una Asia y de una Europa equilibradas, cada una de acuerdo con su propio genío" (5), la ideología democrática trata de imponerse al mundo entero con la pretensión renovada de Juan Jacobo Rousseau, de "obligar" a las naciones a "ser libres". La idea de "la Cruzada de las democracias contra el fascismo", origen de tantas catástrofes, nace de este espíritu de proselitismo y de intolerancia que, con el tiempo, engendraría el principio rooseveltiano de la "rendición incondicional" para desgracia tanto de Europa y de América como del Japón y Alemania. Como recalca acertadamente el almirante Auphan, "cuando se trata de conquistar a los espíritus y a los corazones el factor más poderoso no es nacional ni económico, sino religioso y moral". Las ventajas materiales que se ofrecen a los pueblos colonizados deben acompañarse con una contrapartida espiritual. Bajo la amenaza de los progresos del ateísmo comunista ha surgido un estado de espíritu del cual nuestros dirigentes, si hubieran tenido una altura de miras, una amplitud de espíritu, la agilidad de inteligencia indispensables a todo auténtico estadista, habrían podido aprovecharse para afianzar los cimientos de nuestro Imperio y extender nuestra influencia espiritual a la par que nuestra autoridad moral. Nada de ello han hecho. "El laicismo oficial practicado por el régimen, y el materialismo de una civilización demasiado a menudo vacía de contenido religioso, lejos de agradar a los musulmanes, ha debilitado nuestra influencia. Esta actitud, a lo sumo, ha logrado contaminar de librepensamiento a los círculos musulmanes, con detrimento de la moral" (6).

La Unión Soviética podía, desde ese momento, ensayar un juego interesante para levantar al mundo musulmán contra las naciones occidentales; y así lo hizo. Arroja aceite al fuego del Oriente Medio con los armamentos que ofrece a Egipto contra Israel, e incita al mundo árabe contra nosotros. Y Egipto, que antaño formara parte del Imperio romano y cuyo destino está en

---

(5) André Dubosq: *Unité de l'Asie*, pág. 46.

(6) *Les échéances de l'Histoire ou l'éclatement des empires coloniaux* (les Iles d'Or, 1952), págs. 247 y 309.

el Mediterráneo, al encontrarse en la disyuntiva de elegir entre Occidente y Africa, se inclina del lado de los rusos.

Pero, a pesar de todo, "Egipto está en Europa"—escribe M. Edouard Sablier en *Le Monde* del 8 de abril de 1955—, porque es el Mediterráneo el que ha hecho a Europa lo mismo que hizo al Imperio romano. Para mantener el valle del Nilo, para elevar el nivel de vida del *fél-lah*, "otorgar un contenido social a la revolución que, desde hace tres años, busca su camino", Egipto debe cooperar con la Europa occidental.

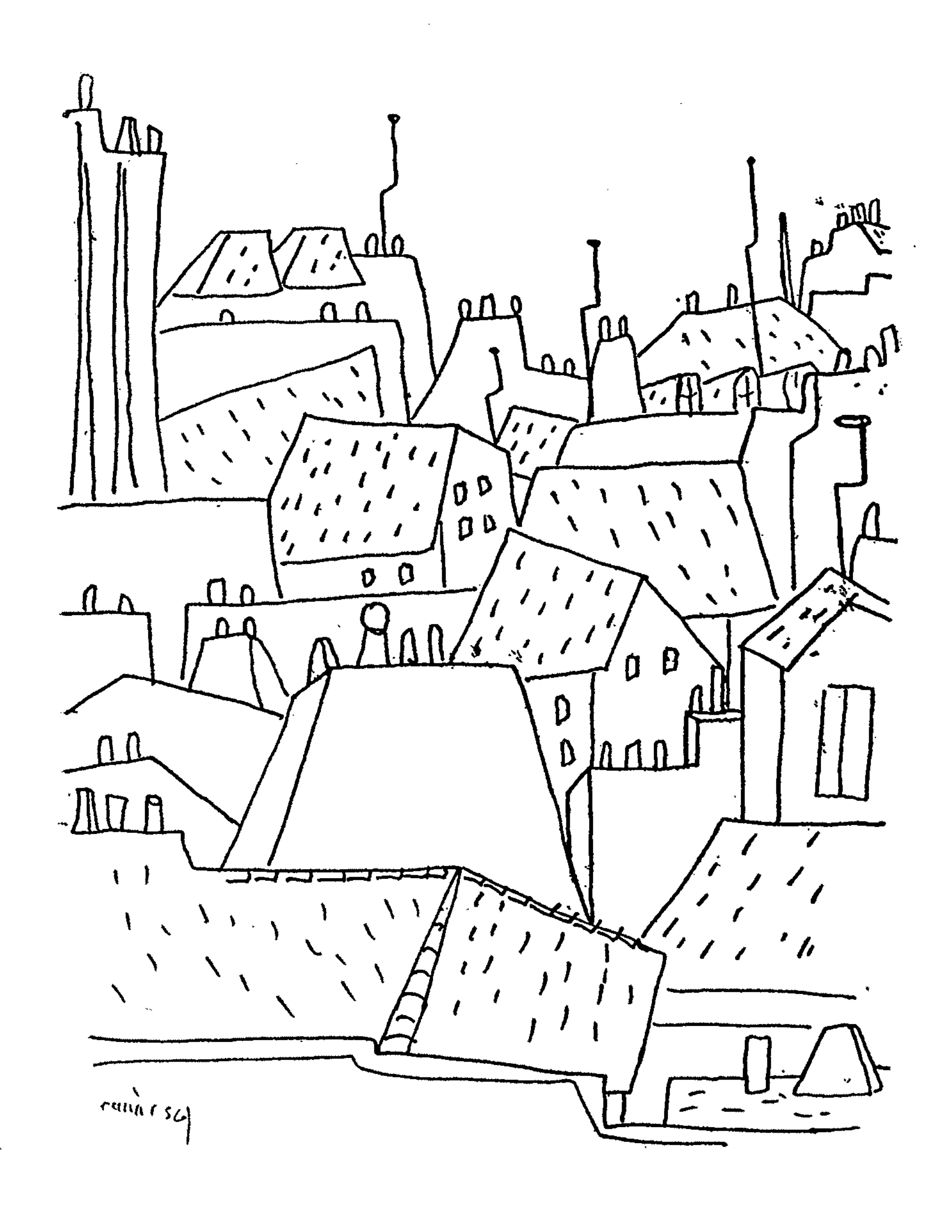
Debe, pero no lo hace. A pesar de los esfuerzos de los americanos, compra armas a los checos y, creyendo en el Poder soviético, se ata con contratos comerciales con los países comunistas, cambia su algodón, de difícil colocación en los mercados occidentales, por petróleo ruso, locomotoras checoslovacas, acero húngaro (7). *La Voz de El Cairo* habla de expulsar a los franceses de Africa del Norte, y los latiguillos de la "liberación del mundo" (de "Asia para los asiáticos"; de "Africa, para los africanos") empujan a los indígenas de nuestros dominios de ultramar a "la guerra santa contra los Rumis." Poco a poco retornamos a una situación que recuerda la época de las Cruzadas y la expedición de San Luis contra Egipto.

Puede que llegue un día, en efecto, en que las naciones occidentales se vean obligadas a realizar una Cruzada contra el comunismo La fuerza de las cosas es más poderosa que las pequeñas combinaciones humanas, y la lógica de los acontecimientos es más eficaz que los discursos. Tarde o temprano habrá que decidirse y hacer frente, en una lucha definitiva, a un enemigo que avanza siempre y se niega al desarme. En la formidable partida de ajedrez que se juega entre los Estados Unidos y la Unión Soviética – observa el general A. Dothée en *La Nation Belge*—esta última gana siempre. Después de haber puesto a Asia en su juego, se introduce en Africa, utilizando a Egipto, y desde allí prosigue, por naciones interpuestas, como lo ha hecho en Corea y en Indochina, su guerra implacable contra Occidente. Valiéndose de la más extraña y sorprendente paradoja, este Gobierno ateo, despótico, imperialista, ha sabido explotar a su favor las pasiones religiosas, libertarias, nacionalistas o, más bien, xenófobas de las poblaciones de Asia y de Africa. Y este Gobierno, que ha esclavizado a las naciones limítrofes y que mantiene parte de Europa bajo su yugo, denuncia al colonialismo como constitutivo de un abuso y de un crimen; y negando la moral y no viendo en ella más que una invención de los

(7) Raymond Cartier: *Paris-Match*, núm. 342.

capitalistas y de los sacerdotes para dominar a las masas, hace un llamamiento a la conciencia universal para desacreditar a sus adversarios. Y, mientras tanto, el Occidente sigue siendo incapaz de oponer a su propaganda una propaganda eficaz sin comprender que, siguiendo este camino algún día tendrá que oponérsele con las armas en la mano y mediante el fuego.

Traducido por Manuel García Miranda.



ARTE Y PENSAMIENTO

HACIA UNA POETICA DEL POEMA

POR

JOSE MARIA VALVERDE

INTRODUCCION: LA CRISIS DEL SUBJETIVISMO EN LA POETICA

A Pedro Laín Entralgo.

Desde la filosofía romántica postkantiana se ha solido pensar que toda investigación sobre el hecho poético—e incluso sobre el hecho artístico en general, del que aquél sería ejemplo antonomásico—debía dirigir su mirada primordialmente hacia lo "subjetivo", hacia la intimidad última del genio creador. Es más, tal actitud—en la creación y en la crítica—reflejaría justamente la conquista peculiar y la situación distintiva de lo "moderno" frente a lo "clásico": el sentido de la "poesía sentimental" frente a la "poesía ingenua", de Schiller, aunque alguna vez tal dualidad pudiera no resultar a completo beneficio de lo moderno y "sentimental", por conferir un aura homérica de robustez y salubridad a la prístina edad de oro, vanamente añorada e incluso ossiánicamente falsificada.

Toda consideración estética y crítica ante la poesía, pues, ha venido presidida desde entonces por lo que los profesores Wimsatt y Beardsley llaman la "falacia intencional", en su reciente y óptimo libro *The Verbal Icon:* La suposición indiscutida de que lo único decisivo en un poema es la recóndita "intencionalidad" de la mente que lo compuso, "lo que quiso decir", aunque no lo lograra decir realmente, la *vraie vérité* que subyace al balbuceo, irremediablemente incompleto, de las palabras, por cuya insuficiencia parecía excusarse el poeta romántico con un perezoso ademán, invitándonos a saltar por encima del lenguaje y a comulgar místicamente con su espíritu, en chispazo intuitivo *(Laying aside the words,* "dejando a un lado las palabras, había recomendado a sus lectores que le leyeran el *Bishop,* Berkeley, preparando revoluciones filosóficas que en el continente madurarían con más ruido).

Tal actitud personalista, de supremacía de la intimidad psíquica, propia del sentir estético romántico, se basaba, exagerándola, en

la verdad autovidente de que el poema necesita ante todo un poeta para existir. Pero esto no significa que el poema no tenga más entidad que su eficacia para la revelación—más o menos nebulosa—de un espíritu privilegiado y genial: el poema, hasta cierto punto, se independiza y vive por su cuenta, con un significado peculiar que probablemente no coincide del todo con los contenidos y disposiciones anímicas de su autor al crearlo, pero que puede tener más valor, importancia y realidad. Más adelante nos extenderemos en una crítica de este "intencionalismo" estético, aportando nuevos argumentos a la tesis de que (en términos de los mencionados profesores norteamericanos) "el designio o intención del autor ni es accesible ni es deseable como criterio para juzgar el logro de una obra de arte literaria", y más adelante, que "juzgar un poema es como juzgar un flan o una máquina: uno exige que funcione. Sólo porque funciona un artefacto, inferimos la intención de un artífice. *Un poema no debería significar, sino ser* (1). Un poema puede *ser* solo mediante su *sentido*—puesto que su medio es la palabra—; pero es, simplemente *es*, en el sentido de que no tenemos excusa para preguntar qué es lo que se supone o se quiere decir en él".

Antes de abordar la cuestión en su estado actual, haciendo nuestra crítica en términos contemporáneos y personales, conviene retroceder un poco en la historia, señalando que el reinado del criterio "intencionalista" había entrado en crisis ya en el propio siglo XIX, al llegar a situaciones extremas y paradójicas de cuya ambigüedad todavía no hemos salido del todo, pero que imponían la revisión de tales hábitos estéticos. Tal crisis, a mi juicio, se advierte con especial claridad en el ejemplo de dos pensadores situados a caballo entre los dos siglos: Wilhem Dilthey y Benedetto Croce. (Sorprenderá tal vez esta consideración de Croce, cuya *Estética* data de 1903, como décimonónico "póstumo", pero invoco el precedente, por ejemplo, de I. M. Bochenski, al clasificarlo históricamente en la *La filosofía actual,* y espero justificarlo unas páginas más adelante.)

OBSERVACIONES SOBRE LA POÉTICA DE DILTHEY

La concepción diltheyana de la poética todavía sigue dando sus frutos, especialmente entre nosotros: en el fondo, la manera orteguiana de estudiar el arte extraestéticamente, desde un punto de vista biográfico, historicista y "vivencial", al margen del valor pro-

---

(1) No lo dice el autor, pero es el verso final de *Ars poetica,* de Archibald MacLeish.

pio de las obras, es remoto fruto del pensamiento de Dilthey, trasladado a sus últimas consecuencias en el "non plus ultra" de los *Papeles sobre Velázquez y Goya*, donde encontramos de todo menos crítica de pintura.

Es curiosa, a efectos de nuestro problema, la posición de Dilthey, quien, sintiendo el vacío dejado por la caída de la monarquía aristotélica en el dominio estético, quiso vertebrar una nueva poética nacida de las instancias "modernas", con jerarquía de ciencia del espíritu, y capaz de servir de base de juicios y valoraciones en el futuro. "El problema central de toda poética: la *validez universal* o variación histórica de los juicios estéticos, del concepto de belleza, de la técnica y sus reglas, tiene que ser resuelto si se pretende que la poética sirva al poeta creador para dirigir el juicio del público y otorgar un apoyo firme a la crítica estética y a la filología. Pero todo procedimiento empírico y comparativo sólo puede abstraer una regla del pasado, cuya validez se encuentra, por tanto, históricamente limitada y jamás puede comprometer y juzgar lo nuevo, lo futuro" (2). La nueva poética no se quiere basar ya en un objetivismo mimético de tipo aristotélico, ni tampoco en un análisis histórico de tipo hegeliano, que condena irremediablemente el arte a lo que D'Ors, hablando de la escultura, llamó "posthistoria": a no poder existir de veras en presente ni en futuro, según expresa crudamente Hegel en un pasaje comentado por Heidegger en *Der Ursprung des Kunstwerkes:* "Pero nosotros ya no tenemos necesidad absoluta de dar presencia a un contenido en forma de arte. El arte, por el lado de su suprema determinación, es para nosotros un pasado" (3).

"La nueva poética—continúa Dilthey—se ha de basar sobre una nueva versión del *in interiori homine habitat veritas:* sobre la psicología personal del poeta." "Parece que lo más sencillo y lo más inmediato es observar, con *método biográfico o literario* (subrayado J. M. V.), y recoger y reunir los rasgos comunes a los poetas", declara Dilthey, citando a continuación, para más claridad, dos frases de Goethe, el gran Ego de la literatura universal (4).

"De esto depende todo: hay que ser algo, para hacer algo."

"El *carácter personal* del escrito es lo que provoca interés entre el público y no los artificios de su talento."

---

(2) *Poética,* Ed. Losada (Bs. As.).

(3) *(W. W.,* X, 1, 1, pág. 16). Citado por Heidegger en *Der Ursprung...,* en *Holzwege,* pág. 66.

(4) En realidad, Goethe mismo no representaría un ejemplo típico de "intimismo"; más bien, él abriría la posibilidad de un nuevo modo de individualismo poético no intimista, o sea el "personalismo" como estilo externo.

Al poner la base de su poética en el "carácter personal" del poeta y no en su *modus operandi* como poeta, Dilthey estará—siempre desde un punto de vista rigurosamente estético—construyendo sobre arena, o mejor aún, organizando una vasta y admirable tautología, que justificará posteriores reacciones antipsicologistas, como la del pensador francés cuyo nombre no logro recordar, que escribió: "La psicología sirve para decir de manera laboriosa, oscura y aproximada, lo que ya sabíamos todos como obvia."

En efecto, salvo la novedad del término "Erlebnis" (vivencia), ya era de dominio público este principio diltheyano: "La creación del poeta se basa siempre en la energía de las vivencias." Y luego, en expresiones de sugestivo brillo, le vemos dar de lado a la poesía misma para atender sólo al chorro de la vitalidad que la riega: "La función de la poesía es, ante todo, en lo que se refiere a lo *primario*, despertar, conservar y vigorizar esa vitalidad. La poesía nos conduce *constantemente* a esa energía del sentimiento de la vida que nos colma en los momentos más hermosos, a esa efusión de la mirada por la que gozamos del mundo." Pero nos podemos preguntar: "¿Constantemente?" Sólo cuando la poesía es verdaderamente tal, cuando el poema es bueno. Y precisamente el deseo de explicar razones de diferencia entre un poema bueno y uno malo es lo que justifica, filosóficamente, la especulación estética como inevitable. Dilthey apoya todo criterio en la psicología personal del poeta, encabezando el capítulo inmediato a la última cita así: "Esta función está condicionada por la energía mayor de determinados procesos anímicos." No salimos, pues, de una "petición de principio": la mayor energía del proceso anímico del poeta da lugar a un proceso paralelo en el alma del lector. No se nos dice nada del milagroso objeto mediador, el poema, y de su curiosísima naturaleza, que permite tal conducción de flúidos anímicos; es decir, se da por consabido lo que es el problema máximo y más peculiar de la poética.

De poco nos sirve que Dilthey encarezca la sugestión personal del poeta como *rara avis*, comparándolo y aproximándolo a la "locura y otros estados que se apartan de la vida consciente normal", si no nos explica lo que el poeta "trae entre manos", su saber instrumental y creativo que le hace poeta. Aduciendo autoridades, entre las que acabamos por echar de menos a Lombroso, con su criminología fisionómica, anota, por ejemplo, las observaciones de Schopenhauer sobre el "carácter personal" (para usar otra vez el término goethiano) del poeta: "Cráneo alto y despejado, pulso

enérgico, estatura reducida, cuello corto, son los signos que considera especialmente favorables."

Por consiguiente—digámoslo de modo rudo, en obsequio a la brevedad—, las leyes establecidas por Dilthey en su poética no tienen relación con la poesía misma; pertenecen a una región previa, más amplia, donde discurre toda la vida mental (al menos, en cuanto se relaciona con la expresión y el lenguaje), no solamente la creación estética. Y, por otra parte, nos parecen un tanto perogrullescas dichas leyes: "Primera ley: percepciones y representaciones o sus elementos constitutivos, que se parecen o son iguales, se compenetran, independientemente de su situación en el complejo anímico, y constituyen un contenido, etc., etc. Crece progresivamente el tecnicismo conforme avanzamos en la lectura de *La imaginación del poeta*, pero no nos sentimos progresar con principios como el de "tensión, ni con teoremas psicológicos como éste: las imágenes se modifican dilatándose o contrayéndose en la medida en que aumenta o disminuye la intensidad de las sensaciones que la componen".

Resumiendo, pues, la poética diltheyana se nos aparece, paradójicamente, como el intento de dar estado legal y estructura técnica general al intimismo anímico del arte romántico. El criterio último y exclusivo reside en una *Stimmung* individual, es decir, en el estado momentáneo de un "yo" peculiarísimo. La estética se aproxima, por tanto, en sus investigaciones anímicas y biográficas, al punto de vista de la "verdad", dejando al arte huérfano de valores propios. Por eso habla Dilthey de la "necesidad de veracidad" del artista como la cuestión central, y pone al frente de su trabajo—*Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual* (1892)—este significativo lema de Schiller:

"Que por fin se desista de la exigencia de la belleza y se la reemplace totalmente por la exigencia de la verdad."

Esta autosupresión de la estética es la consecuencia de dar primacía absoluta y exclusiva al espíritu personal del poeta: será indiferente, en última instancia, que la obra esté mal o bien escrita—indiferente, en un sentido axiológico—, puesto que su eficacia en transmitir la *Stimmung* del poeta no pasará de circunstancia accidental, siendo lo esencial el mundo interno, el paisaje secreto que el escritor observa "narcísicamente" dentro de sí. Es más, el hecho mismo de escribir o no escribir será una mera circunstancia eventual. Y habremos de considerar al poeta tan importante y genial en su primera época de trabajo, cuando aún no sabe manifestarse, como en su madurez, poseyendo ya todos sus recursos expresivos. Y si se habla de "progreso" en un poeta, no se podrá hacerlo en

sentido técnico, sino como un avance en el "encontrarse a sí mismo" (frase romántica aún hoy y en pleno curso legal).

Podríamos objetar, desde la experiencia vulgar y diaria, que hay muchas gentes de fino espíritu y buena imaginación que tienen pocas o nulas aptitudes para la expresión literaria, y viceversa, hasta cierto punto: que hay estupendos poetas de personalidad bien poco "liríca", "genial" y "sugestiva", hombres de espíritu quizá disperso y habitualmente sumergido por pensamientos poco "ideales"; pero que, por una especie de instinto casi mecánico, obtienen de pronto unos versos—quizá excelentes—a partir de una ocurrencia que, a los que no están en el secreto del oficio, les parecería una mera banalidad azarosa. Y como de hecho, históricamente, el nombre de un poeta perdura por unos pocos versos suyos que permanecen largamente en la memoria y el gusto, resulta que la frontera entre "poesía" y "no poesía" se traza, más bien que por la sensibilidad íntima, por la capacidad creativa. Pero no anticipemos conceptos de aparente sabor croceano, que requieren una previa discriminación antes de aplicarse. Por el momento, se trataba sólo de señalar que la concepción estética de Dilthey, llevando a un extremo de sistematismo el criterio de la supremacía de la "intención" del poeta, abandona la poesía y se expone a contradecirse a sí misma: la región profunda del alma no permite expresión genérica acabada, y, por tanto, el designio de sinceridad a ultranza del genio poético entra en colisión con la naturaleza misma del lenguaje, único instrumento existente a disposición del lector para tal exploración psíquica.

OBSERVACIONES SOBRE LA POÉTICA DE BENEDETTO CROCE

Existe una versión "popular" y lejana del pensamiento estético de Croce, fomentada sobre todo por poetas, artistas y lingüistas (por ejemplo, por Unamuno, en su prólogo a la traducción española de la *Estética)*, según la cual al ilustre filósofo napolitano podría considerársele como el iniciador de la reacción antirromántica, al señalar la necesidad de la expresión para la plenitud madura de los contenidos espirituales. En realidad, tal concepción vendría desde el seno mismo del romanticismo germano, por lo que toca a la teoría del lenguaje, como creo haber mostrado en mi libro *La filosofía del lenguaje de Guillermo de Humboldt*. Fué Humboldt, en efecto, quien dejó bien señalada la consustanciación de pensamiento y lenguaje: el lenguaje sería la encarnación real, el modo concreto de existir

el pensamiento, ligado, por la naturaleza humana, a una materia sensible articulada y flexible, como camino nativo no ya sólo para la comunicación de hombre a hombre, sino incluso para el entendimiento del individuo consigo mismo. En un breve capítulo de parangón entre las ideas lingüísticas de Humboldt y de Croce, en el mencionado libro, he señalado ejemplos de la nueva importancia que Croce parece dar a la expresión, como estadio indispensable para poder considerar plenamente existente un contenido anímico: Veamos así: "La actividad intuitiva intuye en la medida en que expresa" (Cap. III de la *Estética*). Y en el mismo capítulo: "El pensamiento no puede existir sin la palabra." Y en el último: "La palabra es lo realmente hablado." "No hay dos palabras verdaderamente idénticas." "El lenguaje es una creación perpetua; lo que se expresa lingüísticamente no se repite más que como reproducción de lo ya producido; las impresiones siempre nuevas dan lugar a cambios continuos y significados, a expresiones siempre nuevas..." "...De hecho, no tenemos ideas más que en la medida en que las expresamos." También en la *Estética* insiste: "Es imposible distinguir la intuición de la expresión." Y en seguida ilustra: "Sería muy extraño afirmar que a un motivo, que vive dentro del espíritu de una persona que no es compositor, el compositor añade y pone las notas: sería absurdo decir que la intuición de Beethoven no es su *Novena Sinfonía*, y que la *Novena Sinfonía* no es su intuición." Al que se jacta de tener riqueza intuitiva interior—dice luego—hay que obligarle a manifestarla en forma sensible, a pasar—la fórmula es digna de subrayarse—"el puente de asnos de la expresión".

Según estas frases que hemos elegido hasta aquí, Croce podría ser el gran debelador del "intencionalismo" romántico, es decir, de la primacía de lo que "quiere decir" el poeta sobre lo que realmente dice. Pero si extendemos nuestra mirada al conjunto de la filosofía de Croce, comprobamos con asombro que ocurre todo lo contrario, y que no sin razón ha podido ser considerado el filósofo italiano—por los profesores Wimsatt y Beardsley—como el punto extremo del Romanticismo, cosa que, de haberse publicado *The Verbal Icon* a tiempo para que lo leyera Croce, le hubiera llenado de horror, por sus repetidas condenas de todo lo romántico y "decadentista"; condenas, sin embargo, de raíz moral y no estética. Pues por algo—aunque pese también a protestas del interesado—la historia de la filosofía suele clasificar a Croce como el último hegeliano (quizá más subjetivista que el propio Hegel, al menos en el plano estético).

Lo que en la *Estética* pareció afirmación de la importancia de

la expresión material, al verlo en el conjunto de su filosofía se convierte en lo contrario: absorción de la forma expresiva artística en el fulgor interno de la intuición. Igual que para Baumgarten (cuyo opúsculo *Meditationes philosophicae de monnullis ad poëma pertinentibus,* donde por primera vez se acuñó el concepto actual de "estética", fué editado por el propio Croce), el conocimiento sensible, propio del plano estético, es un conocimiento confuso y manco, aunque iluminado: el verdadero conocimiento estará en un plano superior, intelectual y lógico, en el reino de los conceptos, no ya de las intuiciones.

Niega, es verdad, que podamos manejar ideas sin expresión, pero en el fondo está convencido de que el verdadero pensamiento es el que queda más allá—o más acá, más adentro—del lenguaje: "No es que hayan faltado fracasados intentos para salir de la expresión verbal y aprehender *el pensamiento en su naturaleza efectiva...*"

El Croce autor de la *Lógica* impone su supremacía al Croce autor de la *Estética:* lo real y soberano es el concepto, y si la expresión no lo alcanza—como realmente ocurre—, entonces peor para la expresión (y, por tanto, para la vida real de la psiquis).

"El concepto, lo universal, es en sí, abstractamente considerado, inexpresable. Ninguna palabra le es propia. Tan verdadera es la aserción, que el concepto lógico permanece siempre el mismo, a pesar de las variaciones de las formas verbales. Con relación al concepto, la expresión *es simple signo o indicio:* no puede faltar una expresión donde haya concepto, pero la expresión se determinará por las circunstancias históricas del individuo que habla. La cualidad de la expresión no se deduce de la índole del concepto. No hay un sentido verdadero—lógico—de las palabras: quien toma un concepto confiere lentamente el sentido verdadero a las palabras."

En la íntima contradicción entre la instancia del arte y la instancia lógica y metafísica, Croce acaba decidiéndose a favor de ésta. La "expresión", que al principio hubiéramos esperado que significase "exteriorización", "encarnación en una realidad sensible", se queda encerrada en el dominio íntimo del espíritu solitario: "La expresión es la posesión intuitiva del propio pensamiento lógico." La expresión, ya identificada con la intuición, se identifica, por otro lado, con la belleza (la belleza es *l'espressione riuscita),* y ésta, a su vez, con el arte y estética, con la cual, a su vez—lo vemos en el último capítulo de la *Estética*—, se funde la lingüística, "sin dejar residuos". Y todo ello, por supuesto, se identifica con el Es-

píritu soberano y libre, "que sólo se quiere a sí mismo". Nos sentimos inclinados así a recordar la irreverente *boutade* de Giovanni Papini, cuando resumía el pensamiento estético de Croce en un *tour de passe-passe* de ecuaciones en cadena (y por cierto—y es sintomático—que de esta *boutade* no se hace eco nadie en Italia: para encontrarla recogida hay que ir a los *Principles of literary criticism*, de Ivor A. Richards): "Dejando aparte triviliadades críticas y accesorios didácticos, el entero sistema estético de Croce se reduce a una caza de seudónimos de la palabra *arte*, y puede ser presentado breve y exactamente en esta fórmula: arte = intuición = expresión = sentimiento = imaginación = fantasía = lirismo = belleza. Y hay que tener cuidado y no tomar esas palabras con los matices de distinción que tienen en el lenguaje ordinario o científico. No; cada palabra es meramente una serie diferente de sílabas que significan absoluta y completamente lo mismo" ("forma, y veinte mentes").

En numerosos pasajes vemos a Croce vacilar, partiendo de un vivo sentido de la importancia de la expresión, para terminar poniendo el acento en el interior del espíritu, negando trascendencia propia al producto expresivo. Véanse sucesivamente estos dos trozos: el primero, del *Breviario de estética*; el segundo, de la primitiva *Estética* (y hagamos constar aquí que en las tan cacareadas diferencias y mejoras entre ambos libros no tocan apenas a nuestro problema, el valor del arte):

"Un pensamiento no es para nosotros pensamiento sino cuando es formulable en palabras, una fantasía musical, cuando se concreta en sonidos, etc. No decimos que las palabras tengan que ser necesariamente declamadas en voz alta, y la música ejecutada, etc.; pero es cierto que, cuando un pensamiento es de veras pensamiento, cuando ha llegado a su madurez de pensamiento, por todo nuestro organismo corren las palabras."

"El fenómeno estético se agota completamente en la elaboración expresiva de las impresiones. Cuando hemos encontrado la *palabra interior* (subrayado J. M. V.), cuando hemos concebido nítida y viviente una figura o una estatua, desarrollado un motivo musical, ha nacido la expresión completa. Que luego abramos o queramos abrir la boca para hablar o para cantar, que digamos en voz alta o cantando lo que ya nos hemos dicho y cantado nosotros mismos; que extendamos o queramos extender las manos para tocar las teclas del piano, para manejar los pinceles o el cincel; haciendo despacito los movimientos que ya hemos realizado rápidamente, de modo que dejemos huellas más o menos duraderas, éstos serán fenómenos

superpuestos que obedezcan a distintas leyes que el primero, y de los que no debemos ocuparnos ahora, aunque reconozcamos, desde luego, que es producción de cosa y hecho práctico y de voluntad. Si se distingue la obra artística interna de la obra artística externa, la terminología nos parece impropia, porque la obra de arte—la obra estética—es siempre interna; *la que se llama externa no es obra de arte.* Otros distinguen el fenómeno estético y el fenómeno artístico, entendiendo por éste el aspecto externo práctico que puede seguir y sigue generalmente al fenómeno estético. Se trata, en este caso, de un simple uso lingüístico, lícito indudablemente, pero quizá importuno."

Un poco larga es esta cita, pero fundamental: aquí hemos captodo lo esencial y permanente de la actitud de Croce, su desdén por el arte en cuanto "obras", atento sólo a la idealidad interna. Ningún artista ni aficionado puede estar de acuerdo con estas concepciones, precisamente porque en la capacidad de exteriorizar, con pinceles o con el teclado del piano o con palabras, es donde distinguimos el arte. Pero Croce niega olímpicamente la menor dignidad filosófica y estética a todo lo que sea externo o material, es decir, al mundo real objetivo en que se hallan las cosas de arte.

"El arte no es un hecho físico", ha dicho en el primer capítulo del *Breviario,* explicándolo poco después porque "los hechos físicos no tienen realidad". La obra física, para la estética croceana, es un mero acompañamiento, casi un residuo, un excremento, posterior a todo, incluso al momento hedonista. "Se llaman cosas bellas o belleza física los monumentos del arte, los estímulos de la reproducción artística. Unión de palabras que constituye una paradoja verbal, porque lo bello no es fenómeno físico ni pertenece a las cosas, sino a la actividad y energía espirituales del hombre. Es natural, sin embargo, que los fenómenos físicos, a través de tales o cuales pasajes o abreviaturas, meros auxilios para la reproducción de lo bello, concluyan por ser llamados elípticamente cosas bellas o bello físico. De esta elipsis, ahora que hemos fijado su alcance, nos valdremos también sin escrúpulos nosotros." Y en el capítulo XIII de la *Estética* vemos la gradación de los momentos estéticos: "El proceso completo de la producción estética puede simbolizarse en cuatro períodos, que son: *A)* Impresiones. *B)* Expresión o síntesis espiritual estética. *C)* Acompañamiento hedonista o placer de lo bello. *D) Conversión del fenómeno estético en fenómenos físicos,* sonidos, tonos, movimientos, etc. El punto verdaderamente estético y real *es el B),* que falta a la ex-

presión naturalista." El producto físico—ya lo dijo antes—es una simple ayuda a la memoria: si se acierta a dar permanencia y estabilidad a tales fenómenos sería posible, al percibirlo, volver a producir ya expresión o ya intuición. Designando con *E* el estímulo físico en que los actos concomitantes o movimientos son convertidos en permanentes, entonces "el proceso de la reproducción se efectuará con el siguiente orden: *E)* Estímulo físico. *D-B)* Percepción de fenómenos físicos—sonidos, etc.—que es, a la vez, la síntesis estética producida. *C)* Acompañamiento hedonista que también se reproduce". Y en seguida pregunta: "Y ¿qué son sino estímulos físicos de la reproducción *E)* las combinaciones de línea y color que se llaman cuadros, etc.?"

Propiamente hablando, pues, sólo es estético para Croce el momento de síntesis interna iluminadora: la belleza es algo aparte de la materia externa, algo propio solamente del espíritu:

"Sólo *metafóricamente* se llama bello el trozo de mármol del *Moisés* y la madera pintada de la *Transfiguración.*"

No hay obra de arte externa, y aún más, el artista, en cuanto tal, no sale a tener trato con nada fuera de él. Dice Croce, en frase que sintetiza el idealismo romántico, con pleno inmanentismo: "Los poetas no conocen ni ideas ni cosas exteriorizadas, sino sólo su propio sentir" (5).

"La poesía—dice poco después—es un fulgor que golpea la mente." Y en otro lugar, se define como "*sentimiento innalzato a fantasia*". Su investigación estética se resume, casi en forma de apólogo, en estas frases: "Había oído hablar de un arte que el hombre realizaba imitando la naturaleza y los modelos ideales de belleza; y ese arte se le ha mostrado como una creación que el hombre realizaba cada vez sacándola de sí mismo" (6).

Croce, así, se define como eslabón extremo de la polémica antimimética propia del romanticismo. Pero entre "mimetismo" y "expresionismo", el arte, en lo que pueda tener de realidad peculiar, queda olvidado. Este desdén por el arte mismo—aunque mitigado ligeramente en las obras posteriores—se concreta en todos los problemas particulares de la estética. Por ejemplo, su *indifferenza per le parti strutturali* le lleva a proclamar el "fragmentismo", que ha sido practicado hasta sus consecuencias extremas por los poetas italianos del "hermetismo" antid'annunziano, y acaso también por casi todos los pintores italianos actuales (sobre todo, De Pisis, Morandi, incluso el más reciente: Sironi, y en general

(5) *L'ultimo canto del Paradiso,* recogido en Ed. Ricciardi, pág. 734.
(6) *Breviario,* pág. 59, Ed. Laterza.

la mayoría de los no figurativos). "Una poesía pequeña es estéticamente igual a un largo poema; un cuadrito o un esbozo, a un retablo o un fresco; una carta puede ser cosa de arte no menos que una novela; incluso una bella traducción es tan original como una obra original." Sin el desprecio croceano por el arte, cualquiera percibe el sofisma: vale más, eso sí, una buena acuarela que un fresco mediano; pero, dentro de un mismo nivel de excelencia, "aún hay clases" entre las obras siempre: "será más" *Las Meninas* que *El Bobo de Coria* (y no por razón de la nobleza social del argumento; volvamos del revés el ejemplo: también vale más *Las Hilanderas* que el pequeño retrato de Felipe IV—también por Velázquez—de la Academia de San Fernando).

A partir de esta idea de Croce se ha pensado, por ejemplo, que *La Divina Comedia* era una ganga opaca y aburrida que había sido ocasión y duro precio para unos cuantos "momentos" y "fragmentos" de luminosa intensidad lírica. Y, por ese camino, se llegaría a tratar de suprimir todo lo que fuera "no poesía", dejando el diamante de la intuición "montado al aire", como dicen los joyeros. Así vemos, para dar un solo ejemplo, un poema de Ungaretti, titulado *Il mattino*, que no dice más que esto:

M'illumino
d'immenso.

La supresión de todo contexto, sin embargo, acaba haciendo que no se pueda valorar el fulminante "hallazgo": valdrá mucho en algún momento en que su minúscula chispa caiga en la yesca propicia de un momento anímico paralelo, pero no será capaz de convencernos de que tiene ningún valor el día en que no nos encontramos sintonizados. Pero esto es lo que no le importaba nada a Croce: el valor objetivo de la obra de arte.

Para Croce, todo lo que no sea la luminosa centella interior, es mera técnica, en el sentido más accidental y externo de la palabra; algo superpuesto como una cáscara, sin relación con el "contenido" mismo. No hay una fusión gradual y continua que llegue hasta el último punto de la concreción material. Las ideas de Croce sobre la técnica son, por tanto, algo confusas, a fuerza de despreciativas. Veamos, por ejemplo, en el *Breviario:*

"Tan distintas son entre sí estas dos formas de actividad, que se puede ser gran artista y mal técnico, poeta que corrija mal las pruebas de imprenta de sus versos, arquitecto que se sirva de material inadecuado, o no cuide bastante la estática, pintor que emplee colores que se alteren rápidamente... Pero lo imposible

es ser gran poeta que haga mal los versos, gran pintor que no entone los colores." La confusión es curiosa: el que un poeta corrija mal las pruebas de imprenta no tiene que ver nada con la técnica de su arte; pero el que un arquitecto emplee material inadecuado afecta a todo su arte, incluso en el sentido más espiritual. En cuanto a los colores que se estropean con el tiempo, esto escapa totalmente no ya a la estética, sino a toda idea puesta en el quehacer.

Es también significativa su crítica de la "estética especial": niega importancia y sentido a la distinción de la estética de cada arte, porque le parece absurdo legislar "qué debe representarse con colores, y qué con sonidos". No ve que la estética especial no se ocupa para nada de esta cuestión, sino que, a la inversa, parte del hecho de que el arte se presenta en diversas categorías sensibles—tiempo, espacio—y trata de analizar estas diferentes maneras de existir, sin inquietarse en cambio por si el "tema" de la obra pidiese o no ser "tratado" en forma pictórica o plástica, por la sencilla razón de que el tema deja de ser el mismo en cuanto se le "trata" en artes y modos diferentes. El "tema Napoleón", por ejemplo, puede haber servido para la *Sinfonía Heroica*, para la novela *Guerra y paz*, de Tolstoi, y para muchos cuadros más o menos académicos; pero esto no roza en absoluto ninguna cuestión estética. La estética de las artes, como modernamente se pretende hacer, quiere estudiar qué hay en las formas pictóricas que no haya en las musicales, y así sucesivamente, sin inquietarse por las hipotéticas exigencias de los temas de ser "representados" en un modo u otro. En realidad Croce está polemizando con un fantasma antiguo, con las retóricas de los siglos XVI al XVIII, de corte seudoaristotélico.

Tal ocurre de modo más evidente ante el problema del género literario. Con su habitual argucia de que no "existen clases de expresiones", Croce suprime de un plumazo toda distinción genérica, al negarse a tomar en cuenta todo lo que sea "material" y "técnico", por "empírico". Dice en la *Estética:* "Aquellos cuadros y aquellos componentes... como costumbres, paisajes, retratos, vida doméstica, batallas, animales, flores, frutos, marinas, campiñas, lagos, desiertos, sucesos trágicos, cómicos, piadosos, crueles, épicos, dramáticos, caballerescos, idílicos, etc. Y a las veces, en categorías meramente cuantitativas: cuadrito, cuadro, estatuílla, grupo, madrigal, canción, soneto, colección de sonetos, poesía, poema, cuento, novela, etc."

Para Croce el concepto de "género" se habría forjado a partir

del contenido ("cuando del concepto—dice—quiere deducirse la expresión o en el hecho sustituyente encontrar las leyes del hecho sustituído") o bien por circunstancias meramente cualitativas, y en consecuencia habría de serle negada toda validez filosófica y estética, sobre todo si se pretende tomar como ideal y modelo preceptivo a que sujetar la creación. Pero—como en la cuestión anterior—el concepto de "género" que combate Croce, con razón, es un concepto arqueológico, sin verdadera vigencia actual. Cuando seguimos empleando (en la conversación diaria tal vez, pero siempre con pretensión de validez estética) fórmulas como "novela", "teatro", "poesía", "estilo cinematográfico", "pintura escultórica", o decimos de *Azorín* o de Baroja—o de Unamuno—que lo que ellos escriben, sin mengua de todo su valor, "no son novelas", no estamos invocando ninguna idea previa meramente conceptual o empírica de esta palabra, que no vamos ahora a pretender poner en claro, porque no es aquí el lugar; pero que, como la unidad biográfica de una persona, comporta a la vez la fidelidad a un carácter permanente y la posibilidad de una progresiva renovación estructural, en evolución continua, sin desdeñar a veces las fronteras cuantitativas, más o menos elásticas (como cuando E. M. Forster da el criterio práctico de que una novela es una narración de unas cincuenta mil palabras o más, por aquello de que es preciso "trazar la línea en alguna parte"). Ningún crítico, por otra parte, consideraría incluídos en el plano del género aquellos entes puramente formales, como el soneto, consistentes en un molde convencionalmente elegido, y dentro del cual caben los tipos de creación más diversos (compárense los sonetos de Petrarca con los de Unamuno). En resumen, el concepto de "género" que Croce atacó ya estaba previamente muerto: no es el que puede inquietar, aún sin resolver, a nuestra crítica contemporánea. Tal vez por eso alguien ha podido indicar que en las últimas obras de Croce su negación de los géneros se hizo menos rigurosa, al mismo tiempo que Ortega señalaba que no había dejado la menor huella ni consecuencia en los hábitos y en las discusiones de la crítica.

No acaban con esto los puntos en que, al entrar Croce en polémica con las ideas de la preceptiva clásica, adolece de cierto desenfoque producido por su propio y peculiar punto de vista. Señalaré aún un ejemplo curioso: su crítica de la vieja idea de lós sentidos superiores, vista y oído, que, según Aristóteles, serían los únicos que tendrían *ethos,* y, según muchos autores modernos, serían, juntos o por separado, los únicos capaces de darnos una estructura de partes, una *Gestalt.* Para demostrar que otros sentidos pueden

aparecer en el arte, cita un pasaje en que "Dante eleva a forma no solamente el *dolce color d'orïental zaffiro*—impresión ocular—sino impresiones táctiles o térmicas, como *l'aër grasso* y los *freschi ruscelletti* que *asciugano vieppiù* la garganta del sediento".

Pero Croce no quiere ver que lo que se presenta al lector es una obra auditiva, poética, y en ella esas sensaciones táctiles están narradas, dichas en palabras, transformadas, pues, en sonido: confunde el punto de vista del poeta con el del contemplador de la obra (lector, espectador u oyente). Nadie ha dicho jamás que el artista tenga que expresar sólo sensaciones visuales o auditivas, pero sí que todas las sensaciones que quiera presentar al prójimo ha de "traducirlas" en forma audible o visible. No hace falta recordar casos extremos, como la variedad de las sensaciones hechas literatura por Proust: es una cosa tan clara la imposibilidad de obras de arte de carácter olfativo, gustativo o táctil, que resultaría incomprensible la afirmación de Croce, si no fuera porque nace de su falta de distinción entre el punto de vista del artista y el del espectador. Dicho de otro modo: porque él no quiere reconocer que son cosas distintas una sensación en el espíritu de Dante y una sensación en el verso de Dante.

Esto nos explica también el más sorprendente punto límite de la estética de Croce: su idea de la crítica. Para él, el juicio estético—con el que identifica a la crítica, sin distinguir entre juicio implícito y juicio expresado y razonado con palabras—consistiría en reproducir de nuevo el momento espiritual de la impresión, en sí misma. Pero para no ser tachados de infidelidad, reproduciremos el párrafo de la *Estética:* primero alude al proceso creativo, que habrá de repetir el crítico: "El individuo *A* busca la expresión de una impresión que siente o presiente, pero que no ha expresado todavía... Prueba una combinación y la rechaza como impropia... De repente parece que se forma espontáneamente la expresión... Ahora bien: si otro individuo *B* quiere juzgar aquella expresión, y determinar si es bella o fea, no podrá menos de colocarse en el punto de vista de *A*, rehaciendo el proceso con el auxilio del signo físico producido. Si *A* ha visto claro, *B*, colocándose en el punto de vista de *A*, verá también claro y sentirá aquella expresión como bella. Si *A* no ha visto claro, tampoco verá claro *B*, y sentirá la expresión, como *A*, más o menos fea. Podrá notarse que hemos prescindido de dos casos: que *A* haya visto claro, y *B* oscuro, y que *A* haya visto oscuro, y *B*, claro. Tales casos son filosóficamente imposibles. La actividad expresiva, precisamente porque es actividad; no es capricho, sino necesidad del espíritu."

Tal es, según Croce, lo que "responden a una voz los críticos de arte" cuando se les pregunta qué es su crítica. No cabe ir más allá en el "intencionalismo"; además de referirse sólo a lo que el artista "quiere decir", el crítico no podría hacer más que colocarse en el pellejo del artista en el momento de la expresión, sin aportar juicios desde fuera ni ideas genéricas.

Me parece evidente el círculo vicioso del párrafo citado: ante todo el crítico *B* sólo puede llegar a ponerse en el punto de vista de *A* en la medida en que se lo permita el "signo físico producido"—y no "con su auxilio", simplemente—, y, por tanto, no estará en condiciones de advertir ningún desajuste entre la expresión y el punto de vista, ni ningún defasamiento de claridad (a no ser algún pequeño error puramente material, visible por ser corregible merced al contexto). ¿Cómo va a saber el crítico que el artista quería decir, o debía decir, algo diferente de lo que realmente ha dicho, si no puede inducirlo más que a través de eso mismo, de *lo que ha dicho?* No cabe volver del revés el proceso de la comprensión colocándose primero en el punto de vista de *A* para luego disfrutar más o menos de la claridad de expresión, y alabar o denigrar en proporción, porque sólo cabe entrar en ese punto de vista en la medida en que se disponga de tal expresión y tal claridad. Esto parece autoevidente. Pero hay más; suponiendo que fuera posible, por un misterioso portillo de acceso o por una consulta personal con el autor, tener pleno acceso a ese "punto de vista" de marras, sin estar sujetos a su expresión concreta, ¿qué razón habría para tomar el mayor o menor ajuste y logro expresivo como vara de medir crítica? Pues podría ocurrir muy bien que "lo dicho" por el artista no fuera precisamente lo que quiso, o debió, decir, pero sí algo mucho más bello. Hasta cierto punto, éste suele ser el caso, y el artista es el primer asombrado de lo que brota entre sus manos y aun a veces llega a confiarse a ese margen de azar, lanzándose al trabajo sin tener plena idea de lo que va a hacer (y no sólo en las artes plásticas y la música, sino en la propia literatura): numerosos novelistas empiezan sus libros sin saber adónde irán a parar, con óptimos resultados a veces, como en el caso del *Quijote.*

Pero Croce no admitiría que el arte sea algo además de expresión; algo material, un resultado objetivo, una "obra".

Y también podemos suponer que el ajuste sea perfecto y la expresión clara y luminosa, y el crítico haya llegado a identificarse con el "punto de vista" del autor, pero que lo expresado, el punto de vista y lo dicho, sean una trivialidad insignificante.

Pues, por lo regular, la inmensa mayoría de lo que se hace como arte y literatura carece casi por completo de valor, aun dando por salvado todo desajuste expresivo. Pero Croce, con sus ideas estéticas, no puede admitir este criterio valorativo y jerárquico de la obra misma, por el cual un dístico de Alexander Pope, aun con todo su nítido ajuste de agudeza lingüística, nos parece a muchos irremediablemente inferior a un soneto de Shakespeare (pese a sus recursos expresivos a menudo estereotípicos).

Pero no acaban aquí las posibles objeciones; podríamos preguntarnos si es deseable, y aun si es posible, que la crítica consista en lo que afirma Croce. Primero: ¿es deseable? Dos aspectos tiene esta pregunta, a su vez: ¿serviría para algo la crítica si fuera esto? Pues la repetición del proceso intuitivo y expresivo del artista no significaría nada distinto de la lectura y contemplación habitual, si no iba doblada de juicios de interpretación y valor. De otro modo, ¿de qué nos serviría ver al crítico repetir exactamente lo que ya ha hecho el artista, mejor y por primera vez? Pero luego, por lo que toca al arte mismo, ¿no empobrecemos su valor al limitarlo a esta identificación con "el punto de vista de *A*"? Cuando contemplásemos el Partenón, o leyésemos la *Odisea,* o escuchásemos la *Pasión según San Mateo,* de Bach, ¿no tendríamos más posibilidad de experiencia que llegar a compartir el "punto de vista" del artista, el cual, tal vez, a lo largo de la creación, nunca llegó a tener más que una impresión nebulosa de la enorme riqueza que creaba con su trabajo? Precisamente la profundidad del arte, tal como muchos lo experimentamos, está en su inagotable ser concreto, individual, en cada obra, que a cada vez nos da una nueva impresión, concorde con las anteriores, pero más ancha y luminosa, quizá descubriéndonos nuevos flancos de sentido, nuevas perspectivas propias.

Pero, a última hora, la pregunta más grave es la de la posibilidad de semejante crítica. Si la obra individual es, como reconoce incautamente el mismo Croce, "lógicamente inefable"—en cita anterior—, mucho más lo será el individuo humano, y no cabrá nunca llegar a compartir exactamente su "punto de vista", cuanto menos por medio del acceso lingüístico y artístico, que sale de lo individual hacia un ámbito de universalidad, constituyendo—según la mejor tradición humboldtiana—un ámbito medianero, un *tertium quid* donde se sintetizan subjetividad y objetividad en el cosmos de las palabras. (Y si esto es así, para el lenguaje propiamente dicho, *a fortiori* ocurre con el arte plástico, incapaz de albergar pensamientos y conceptos determinados que

traduzcan un estado preciso intelectual o una opinión.) Así, pues, lo que Croce llama, a la manera kantiana, "juicio de gusto" parece algo esencialmente imposible, pero aunque no fuera tal, no resultaría adecuado a la naturaleza del arte, ni tendría especial justificación. Y, para colmo, una nueva imposibilidad aparecería si se trataba de pasar del simple "juicio de justo" personal al ejercicio de la crítica, como actividad literaria y—Croce diría—creadora.

En suma, parece que la idea del juicio de gusto y la crítica como juicio sobre la expresión, resulta en definitiva una *contradictio in adjecto,* aparte de que tal crítica sería totalmente superflua, y acarrearía la falta de jerarquía entre las obras de arte existentes, e incluso entre las de un mismo autor: tanto valdría, quizá, un poema bueno de Leopardi como un poema malo del mismo poeta; tanto montaría un soneto de la *Vita nuova* como *La Divina Comedia* entera.

Pero habíamos emprendido este análisis crítico con una intención, por decirlo así, histórica: mostrar que el "intencionalismo" propio del momento romántico ha llegado ya, con el final del siglo XIX y la obra de Croce, a su inevitable crisis íntima, por basarse en un supuesto realmente paradójico, y opuesto al arte mismo en su naturaleza creativa: la primacía tiránica del recóndito estado de ánimo del artista como única realidad sustancial, de la que la obra artística sería mera secreción sin entidad propia, o apagada repetición inútil—"el artista no da una pincelada sin haberla visto antes en su fantasía"—. *(Est.,* cap. XIII.)

En el caso de Croce, tal aniquilación del arte tiene lugar en aras del *Espíritu,* activo, soberano y libre. Pero aquí no nos interesan los supuestos metafísicos de su estética. Nos interesa, como experiencia trascendente hasta nuestros días y nuestros problemas, ver que su "expresionismo idealista" comporta una contradicción esencial: referirse a algo inefable y—en rigor—inaccesible (es decir, el fondo íntimo del alma del artista) como principio exclusivo de algo que, por esencia, debe ser terreno de encuentro y propiedad comunal de los hombres: el arte.

Todavía, para abrir caminos a nuevas investigaciones estéticas, hemos de ilustrar más este nuevo sentimiento antirromántico de la necesidad de buscar otras bases de la poética que no sean las psicológico-históricas, como en Dilthey, ni las entusiásticamente inmanentistas, como en Benedetto Croce.

Pero esto—como solían decir los novelistas románticos—"requiere nuevo capítulo".

(Continuará en el próximo número.)

TRES POETAS ITALIANOS CONTEMPORANEOS

POR

VINTILA HORIA

En un cuento titulado *Singolare avventura di Francesco Maria*, el novelista italiano Vitaliano Brancati cuenta la historia de dos jóvenes sicilianos que se enamoran, cambian de *Weltanschauung*, sufren y quieren reformar el mundo sólo por haber leído a D'Annunzio. Todo esto pasa alrededor del 1900 en un pueblo meridional, aplastado por el tiempo, manoseado por el ritmo monótono de la vida, helado en su propia falta de entusiasmo y de sentido humano. Lo que aquí nos interesa no es el sentido moral del cuento de Brancati, sino el de la revolución producida por un poeta nuevo en la existencia de dos seres humanos que, hasta entonces, no pensaban rebelarse, ni quererse. Su amor es la consecuencia de una lectura. Todo el drama que el cuento reproduce, en su ritmo naturalista, se debe a la aparición inesperada de un volumen de versos en medio de una aldea. Es innegable que todas las revoluciones se basan en una lectura.

Pero hay una diferencia esencial entre los rebeldes de 1900 y los de nuestro tiempo. Si el italiano de 1900, y también el de 1922, estaba dispuesto a rebelarse por haber leído a D'Annunzio, es difícil imaginar al italiano de hoy rebelándose después de la lectura de Ungaretti, Montale o Quasimodo. Y es correcto afirmar que el lector de D'Annunzio, a pesar del fuego que sentía encender su sangre, al dejarse embriagar por los versos del gran *vate*, no experimentaba un cambio interior tan profundo como el que puede experimentar un lector de Ungaretti o de Betocchi. Es que durante estos últimos cincuenta años el romanticismo ha muerto y el hombre tiende más hacia la transformación que hacia la revolución. Salvar o mejorar el mundo quiere decir hoy transformar a nuestro propio yo, antes de esperar que el mundo exterior nos transforme a nosotros. Aquí está la diferencia entre el clamoroso éxito exterior y pasajero que tuvo la poesía de D'Annunzio (como antes lo había tenido la poesía de Carducci) y el éxito silencioso, casi inadvertido, pero mucho más eficaz y duradero, de la poesía italiana de hoy, completamente exenta de efectos sonoros, discreta y solitaria, mal llamada "her-

mética" por los que se han quedado en un balcón, suspendido sobre el vacío, esperando poder saludar al *poeta* del siglo, siguiendo el carro de alguno que otro de los efímeros vencedores, héroes o profetas, que a menudo desfilan por la calle. La poesía italiana es una poesía "actual", pero no "actualista" como lo hubiera querido Gentile. El himno y la oda no tientan a nadie ya. Un sentido de respeto por la intimidad de cada hombre, un sentido diríamos cristiano, es lo que caracteriza a los poetas que, desde Ungaretti, a través de Montale, Quasimodo, Betocchi, Luzi y hasta los más jóvenes, descubren un universo desencantado, humilde, *popular,* como dice Betocchi en un poema e invitan no a la rebeldía, sino a la meditación y al perfeccionamiento. Es una poesía difícil porque implica, para comprenderla, la aceptación de un punto de vista ético.

Las semblanzas de los tres poetas que hemos tratado de traducir son las siguientes:

SALVATORE QUASIMODO

Nace en Siracusa (Sicilia) el 20 de agosto de 1901. Toda su poesía está influída por el recuerdo de su isla natal, la cual se transforma, en el tiempo, en una especie de paraíso o infancia perdidos que vienen a confundirse en su poesía como dos matices de la misma realidad. Como casi todos los grandes poetas italianos de hoy, la evolución de Quasimodo es la de un hombre que, a medida que descubre la fuerza de su universo interior y la relación siempre más visible entre el alma y Dios, vuelve a esperar. No se puede definir como una poesía cristiana la de Quasimodo; pero, igual que la de Ungaretti, ella se alimenta de los valores del cristianismo. Después de haber meditado y traducido a los clásicos griegos (su volumen *Líricos griegos* es de 1940), Quasimodo parece seguir en su derrotero espiritual la evolución misma de la cultura occidental, desde Esquilo hasta Claudel. Su primer volumen se titula *Acque e terre,* y es de 1930. Publicó luego *Oboe sommerso* (1932), *Poesie* (1938), *Il fiore delle Georgiche di Virgilio* (1942), *Ed è subito sera* (1942—la obra más importante de Quasimodo—), *Il Vangelo secondo Giovanni* (1946), *La vita non è sogno* (1949), etc. Tradujo, además de los antiguos, varios dramas de Shakespeare. Colaboró en *Il Frontespizio, Letteratura, La Gazzetta del Popolo, Costume, Epoca,* etc. Es profesor de literatura italiana en el Conservatorio de Milán.

CARLO BETOCCHI

Nació en Turín el 23 de enero de 1899. Vive en Florencia, sin cuya influencia es difícil entender su poesía. El ambiente espiritual de la revista *Frontespizio,* fundada en Florencia por el crítico Piero Bargellini y el escritor Nicola Lisi, ha sido también decisivo, hasta el punto de transformarle en un "católico fervientísimo". Resulta difícil hablar, sin embargo, de "poesía católica", o de "novela católica". En realidad existen católicos o no católicos que escriben. La literatura de los primeros es, lógicamente, una literatura católica. El cristianismo en general no es una técnica para escribir novelas o poesías o para crear un sistema filosófico, sino un molde. Quien acepte este molde, vivirá, escribirá y pensará como cristiano. Organizar premios para la novela "católica", o imaginar una categoría de poetas "católicos", es colocar a los demás escritores en una posición anticatólica, sumamente irreal. Por ejemplo, la lírica italiana de hoy se encuentra evidentemente bajo el influjo del pensamiento cristiano y, desde Ungaretti, evoluciona en este sentido. No por esto se puede decir que los poetas italianos de hoy son poetas "católicos" y que los franceses no lo son, porque no sería cierto. Las obras hasta ahora publicadas por Betocchi son las siguientes: *Realtà vince il sogno* (1932), *Altre poesie* (1939), *Notizie di prosa e di poesia* (1948), *Un ponte nella pianura* (1953), *Poesie* (1955). En 1955 le ha sido otorgado el Premio Viareggio. Actualmente colabora en los periódicos *Il Popolo* y *Quotidiano.*

MARIO LUZI

Nació en Florencia el 20 de octubre de 1914. Es redactor de la revista *Letteratura* y vive en Florencia. Es un poeta en cuya obra encontramos varias vetas, extranjeras e italianas, y bien se ha podido hablar de una influencia tanto de D'Annunzio como de Rilke, de Campana y Ungaretti como de Eliot. Sus inquietudes son las de una generación que, hacia 1935, pocas esperanzas tenía de poder abrirse horizontes nuevos y de moverse en libertad. La vida se concentraba, sin alegría, en lo político, y la silueta del futuro Imperio no entusiasmaba a nadie. Una "metafísica de la angustia" es la que perfectamente define esta poesía, en la que se advierte una desesperada búsqueda del hombre, "de la perdida figura del hombre", como dice Luciano Anceschi en el prefacio a su *Lírica del novecento.* Pero también Luzi colaboró en *Frontespizio* y también en él

se nota la influencia del mensaje—el único posible en aquella época—alrededor del cual se formaba poco a poco el rostro y el alma de la Italia de hoy. Puede afirmarse que *Frontespizio* tuvo el mismo importante papel, en la preparación ideológica de la Italia actual, que la revista *La Voce* en la preparación del fascismo. Mario Luzi publicó *La barca* (1935), *Avvento notturno* (1940), *Biografía a Ebe* (1942), *Un brindisi* (1944), *Quaderno gotico* (1947), *Poesie e prose* (1949), *Studio su Mallarmé* (1951), *Primizie del deserto* (1942), etcétera.

SALVATORE QUASIMODO

PIAZZA FONTANA

No se para ya el viento en mis cabellos
con ternura, y desengañada está la frente:
inclina la cabeza dócil de los niños
en la plaza, los árboles rojos en la curva.

Con humana dulzura
otoño me consuma. Y esta furia
de últimos pájaros estivales en los muros
de la iglesia tiene el gris de los portales,
dura en el aire y dentro de mi
quieto aleteo.
Vuelvo a oír
la monótona risa senil
de los migrantes acuáticos,
el vuelo repentino de palomas
que dividió la noche y nuestra despedida
en la orilla de Hautecombe.

Exacto, aquel tiempo se humilla en símbolos,
y también éste, vivo en su muerte.

Se aleja de ti mi dominio; rápido
cambia: así, contra el viento negro
de las ventanas, el agua de la fuente
en lluvia ligera.

A TU LUZ NAUFRAGA

Nazco a tu luz náufraga
atardecer de aguas límpidas.

Con serenas hojas
arde el aire consolado.

Desarraigado de los vivos,
corazón provisorio,
soy límite vano.

Tu don tremendo
de palabras, Señor,
pago asiduamente.

Despiértame de entre los muertos:
cada uno ha tomado su tierra
y su mujer.

Tú has mirado dentro de mí
en la oscuridad de las vísceras:

nadie tiene mi desesperación
en su alma:

soy un hombre solo,
un solo infierno.

Y DE PRONTO ES NOCHE

Solo se está sobre el corazón de la tierra,
clavado por un rayo de sol:
y de pronto es noche.

SE INCLINA EL DIA

Me encuentras desierto, Señor,
en tu día,
cerrado a toda luz.

Sin ti tengo miedo,
perdida calle de amor,
y ni siquiera me alegra
el ruidoso cantarme
que reseca mis ansias.

Te he amado y herido;
se inclina el día
y cojo sombras de los cielos;
¡qué tristeza, mi corazón
de carne!

CASI UN MADRIGAL

El girasol se inclina hacia occidente
y precipita ya el día en su ojo
en ruina, y el aire de verano
se adensa y ya curva las hojas y el humo
de los astilleros. Se aleja con andar
seco de nubes y estridor de relámpagos
este último juego del cielo. Todavía,
y desde años, querida, nos detiene el cambiarse
de los árboles estrechados dentro de la verja
de los Navigli. Pero es siempre nuestro día
y siempre aquel sol que se va
con el hilo de su rayo afectuoso.

Yo no tengo recuerdos, no quiero recordar;
la memoria resurge de la muerte,
la vida es sin fin. Todo día
es nuestro. Uno se detendrá para siempre,
y tú conmigo, cuando nos parezca tarde.
Aquí en el borde del canal,
balanceando los pies como niños,
miramos el agua, las ramas bajas
dentro de su verdor que se oscurece.
Y el hombre que en silencio se aproxima
no esconde en sus manos el cuchillo,
sino una flor de geranio.

CARLO BETOCCHI

LAS GOLONDRINAS

Las golondrinas, bellos círculos de la vida,
intactos y no vividos
sin que el tiempo azul los anule,
son tiempos que ignoran la medida
sumergidos en un sueño de campanas
que los levanta y los desciende,
que horadan y traspasan,
para retornar, fértiles de vida
y faltos de recuerdos, a la onda antigua.

OI EL GALLO

Oí el gallo; de vasto en vasto eco
entre la niebla del alba despierta
su propio canto y con él esparce
matorrales, eras, rústicas murallas
por el aire, evocando el país de la infancia
que jamás superó, amontonado
de caminos, de claros y de cardos
destilando lentamente un rocío
que nos mojó las manos y que se desvanece
al sol de la mañana en aquel canto suyo.

EL AZUL

Nosotros no tenemos más que muros
para ascender, y bordes de tejados
para limitar, en la oscura
línea fija de bocas de tejas:

por eso pedimos descanso al azul
que nos devasta con cosechas de golondrinas,
por eso nos escuchamos en el grito
opaco de las chimeneas... Son días,

son años, siglos de negror
para el hombre que erigió lentamente
el tugurio, que amasó el sudor
con la tierra, para que la mente

resplandezca más alta. Sola,
una metopa bruna, arriba; un arquitrave
se agrieta: pero vive en una garganta
tensa la línea de un canto suave.

Y no tenemos paz: el azul
es más fuerte, y sumerge el alma
en una inagotable energía
de tristeza y en su murmullo,

que se derrama por el éter; una madre
ha tendido sus blancas ropas,
alta, suspendida en el ser
que se ignora, y no pide otra cosa.

LA CRIADA

Nace de mí el signo del silencio;
la altivez de los amos, el rumor
de la riqueza apagué en el silencio.
Fuí criada: la cuna me dió mi corazón.

Como la luna dócil, yo seguí
en el curso diurno el resplandor del sol
y quedé sombra glauca que vacila.
Serví a la vida como quien semeja

a la vida. Y cuidé por amor
otras cunas no mías. Silencio
sobre mi vida impuse, otro silencio
como de paja en el segado campo.

Y al que va a espigar ahora recuerdo
y a los surcos oscuros, con terror
a insinuar dónde vigila
el amo, el sordo insinuar

de ese silencio lleno de amenaza.
Me esfumé de la tierra como el cálido
aire de junio, y quien me rechaza
a mí, que soy criada, pierde su silencio.

DE LA REPUBLICA

Viva la República, sonríe al alma
infantil la advertencia que no dice nada:
somos piedras republicanas... Quizá
quedaría mejor: desde siglos crecemos

en ciudades, tugurios, y esto es lo concreto.
Orina de caballos extranjeros
irisaba los charcos... Somos
un pueblo cierto de que la muerte

es un jardín de cedros: frutas
de oro cuelgan de los árboles eternos.
Pero aquí somos un pueblo de oficios
y la cabeza del clavo brilla en el telar.

Viva la República, es poca cosa
en la orilla de un mar tan libre,
en una absurda prisión. Pero si pienso en mi madre
que lavaba la ropa, y en estos jóvenes
que se disparan desbandados, corazón de padre,
consejo de hombre me sugieren
una suma de esfuerzos, de piedad, de amor,
y escojo una tristeza íntimamente popular.

MARIO LUZI

DIANA, EL DESPERTAR

El viento roto brilla entre los humos
de la llanura, el monte ríe raro
iluminándose, saltan reflejos
desde el agua. ¿Qué mensaje es más claro?

Es hora ya de alzarse, de vivir
puramente. Y vuela en los espejos
una sonrisa, en los abiertos vidrios un temblor,
vuelve un sonido a confundir los ecos.

Y tú riente, acudes, contradices
la muerte de repente. Como cuando
se abre una puerta irrumpen tan felices
colores, y el negror huye escapando
a disolverse. Nacen dulces imágenes,
ciego en su vuelta en la sangre se filtra
el espíritu del sol, áuras nos llevan
con ellas: a existir, a extinguirnos en un día.

ABRIL-AMOR

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los muros de esta calle que sube
y sufre a lo largo de sus curvas. El frío
de primavera irrita los colores,
endurece la hierba, la glicina, hace áspera
la piedra; bajo abrigos e impermeables,
pincha las manos secas, da escalofríos.

Tiempo que sufre y hace sufrir, tiempo
que en un remolino claro lleva flores
mezcladas a crueles apariciones
que, mientras te preguntas qué son, rápidas
desaparecen en el polvo y el viento.

El camino pasa por lugares conocidos,
pero cosas irreales
prefiguran el exilio y la muerte.
Tú que eres, yo que he llegado a ser,
yo que me muevo entre tanto viento,
¡hombre detrás de una huella fina y débil!

Es increíble que yo te busque aquí
o en otro lugar de la tierra donde
ya es mucho si nos podemos reconocer.

Pero hay todavía una edad, la mía,
en que se espera de los demás
lo que está en nosotros o ni siquiera existe.

El amor ayuda a vivir, a durar,
el amor anula y da principio y cuando
quien sufre y languidece espera, si espera todavía,
que un socorro se anuncie desde lejos,
está en él, basta un soplo para suscitarlo.
Lo he aprendido y olvidado mil veces
y por ti ahora se me hace un hecho claro,
ahora toma viveza y verdad.

Mi dolor es durar más que este instante.

MUJER EN PISA

No siempre estabas sola conmigo, muchas veces mirabas
las fiestas apagarse en los canales,
correr bajo los puentes seguidas por el tiempo,
entre los pámpanos, entre los prados lánguidos, y a la luz
de la tarde bajar con los profundos
remolinos del río.

Y era incierto quizá quien de los dos era ausente:
veías muchos límpidos torneos
desatarse en las calles bajo soles de invierno,
entre tribunas, entre flores humeantes, y al hielo
de las murallas empujar trofeos
en una luz de averno.

Siempre mujer—y nada más igual a la vida—
ardiendo de pasión imperceptible,
velada de un vapor de lágrimas ideales
en el viento, sobre los últimos puentes, al fuego
de los astros surgías en los portales
tras los vidrios rojizos.

ARRUGAS

El alma ausente, a donde me dirija,
es un rigor que hiela toda forma

en el vacío de la mirada;
el hombre, mudo consistir de aspectos
en la eterna inminencia,
el variar perenne de las fuentes.
Una incierta sonrisa disimula el terror
y exhala entre los dientes ociosos
y mórbidos, el turbio sueño humano.
Suspiros ciegos, vagos
rostros ya no instigados entre muros y plantas.
Los labios lentos maceran antiguos venenos
en el azul efímero del campo.
Están los cuerpos en paz,
crece la noche arbórea entre las nubes
y el universo es incólume hasta que
por una oscura herida una criatura,
cambiada en sombra, empiece a sollozar.

NOTICIAS A GIUSEPPINA DESPUES DE TANTOS AÑOS

¿Qué esperas, con qué sueñas otra vez, amiga,
si en un viaje tan sombrío vuelves
aquí donde en el sol las tempestades
tienen su voz altísima brumosa,
con olor de jazmín y de avalanchas?

Me encuentro aquí con esta edad que sabes,
sin ser joven ni anciano, espero, miro
esta vicisitud amenazante;
ya no sé lo que quise o me fué impuesto,
entras en mí, de mí sales ilesa.

Y lo que debe ser es todavía,
el río corre, el campo se transforma,
graniza, escampa, ladra cualquier perro,
sale la luna, nada se rescata,
nada del largo sueño venturoso.

(Traducción del italiano por Vintila Horia
y Jesús López Pacheco.)

CARTA SOBRE UNA AVENTURA CRITICA

POR

ALBERTO WAGNER DE REYNA

London S. W. (Fecha, incógnita.)

Mi querido Alberto:

El recorrer un Museo como la National Gallery es siempre una aventura, aunque no quiera uno robar un cuadro. Una aventura por lo imprevisto que puede acontecer. No; generalmente son feas las muchachas que se instalan frente a tal o cual maestro el tiempo necesario para dejarse besar.

Tú sabes que para mí es Velázquez un gran pintor de caballos, como el Greco un genial retratista de gatos. (Conozco, por ejemplo, un felino, hierático, estilizado como un apóstol o un hidalgo, de orejas puntiagudas y ojos sonrosados, miembro de una ilustre familia, en cuya compañía se le representa en lugar adecuado, impasible: la idea platónica del gato sabio y desdeñoso.) Hay inteligencia en la mirada de los caballos de Velázquez; no sé si tienes presente aquel que en Las Lanzas *parece entender mejor que nadie la importancia histórica de la rendición de Breda, y la inmortalidad que el pincel confiere a su equina persona, de suerte que si, pasados los siglos, volviese de nuevo al mundo por arte de hechicería o embeleco, podría dar fe en calidad de notario de lo ocurrido en ese campo y de seguro convocaría a una conferencia de prensa.*

En la National Gallery descubrí a Paolo Ucello, quiero decir: me di cuenta de que en él tiene Velázquez un gran competidor. Sus caballos no son humanos, sino de madera. Ucello pinta alazanes de palo, iguales a los que se venden en las tiendas para uso de los muchachos; caballos coloreados, angulosos, siempre encabritados en la estática de sus ímpetus bruscos. Pero lo curioso consiste:

a) *En que los dichos corceles desafían las leyes de la gravedad, y no se caen de narices como los de juguete cuando se los coloca en tan arriesgadas posturas.*

b) *En que un buen número de caballeros italianos los utilizan para el combate. ¿Te imaginas una batalla o torneo sobre cabalgaduras inmóviles? Si no, te recomiendo un viaje a Londres, vale la pena, entre otras cosas, para ver el cuadro de Miser Paolo.*

Pero me he desviado del motivo de estas líneas. No sólo las cartas se extravían; también las plumas. En la Gallery está Felipe IV con la petición en la enguantada mano (¿qué ruego habrá querido recordar Velázquez al rey, con un detalle tan fino, tan mozartiano?) y la nunca bien ponderada Venus del Espejo. Estaba yo ante ella—en rigor a sus espaldas—contemplándola a mis anchas, cuando un par de niñas (entre los catorce y los cincuenta y cinco años) se separó de un grupo que admiraba un Gainsborough—un lord tan bien vestido cuan pintado—y malbarató tres o cuatro segundos en observar con detenimiento a la desnuda española. Y una de ellas hizo, después de dicha inspección o peritaje, a la otra, este comentario: That's quite pretty. *¡Oh sabio y oportuno juicio crítico! Basta él para justificar que don Diego pintara el cuadro, y que el Museo lo adquiriera. Tanto me gustó la fina apreciación, que redacté de inmediato una carta al* Times *en que opinaba que valía más que la tela, y sugería de paso al director de la pinacoteca vender la pintura y colocar en su lugar el admirable comentario. El* Times *(mostrando en ello tanta perfidia cuanto ignorancia y falta de gusto) no publicó mis letras. La Venus sigue en la pared acostumbrada, y el juicio crítico lo recojo aquí para que, en el caso que el lienzo sea dañado por obra del fuego u otro elemento, o se quiebre el espejo que tenuemente confiesa los rasgos faciales del modelo, sirva de certera referencia y guía para su restauración.*

¿Y la aventura?

Aquí está: al salir a las seis de la tarde, echado por los guardianes, al día siguiente, en que volví a la Gallery, advertí con asombro que era legible la petición:

> *"Señor: D. Vel. Pintor de V. Mgd. pide hacerle merced recluir en un monasterio de religiosas observantes a la Venus del Espejo por enteca, defectuosa, y mal pintada, y, por ende, prohibir su manifestación al populacho. Besa los pies de V. Magd., etc."*

En la cara del monarca se advertía la indecisión que le era propia: dudaba de si el embajador de España ante la corte de St. Ja-

mes acataría su real orden y se prestaría a servir de intermediario para que las autoridades británicas competentes retirasen el cuadro de la vista del público y lo confinaran en un convento de clarisas o trapenses, en el caso que quisieran recibirlo.

Te abraza,

(FIRMA ILEGIBLE)



DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

POR

ALBERTO GIL NOVALES

Un fenómeno muy importante se está produciendo actualmente en la América española: el de haber llegado ésta a su primera madurez intelectual. La historia de América tiene sentido viendo en ella el esfuerzo de su población por emanciparse política, económica y culturalmente. Lo primero—romper los lazos con el renqueante Imperio español—fué cosa relativamente fácil. Las luchas y disturbios contemporáneos tienen por motivo principal la emancipación, o vista desde el otro lado, la esclavitud económica. Pero ambas conquistas, para lograrse y ser firmes, necesitan la autoafirmación cultural no confinada en los límites mediocres de una provincia, sino con valor universal. Esto es lo que ahora está aconteciendo en la literatura hispanoamericana (literatura que, a pesar de ser de capital importancia para nosotros, los españoles conocemos muy mal, quizá para acreditarnos de provincianos desteñidos, que es lo que se piensa de nosotros en algunos sitios). La literatura hispanoamericana—en sus mejores manifestaciones—interesa ahora en Europa, ya no, como pudo ocurrir en el siglo pasado, como mera curiosidad, sino como expresión de algo pleno, consciente y, a veces, demasiadamente humano. Es una literatura *auténtica.* Aunque esto, lo de la autenticidad, se da en ella muy temprano. Leyendo libros tan diferentes, y de valor tan diverso, como el *Facundo,* de Sarmiento (de 1845), y *Una excursión a los indios ranqueles,* del coronel Mansilla (1870), advertimos en ellos en seguida un aire de familia, y un cierto carácter autóctono, que los liga sin gran esfuerzo con libros modernos (como, por ejemplo, las novelas de Rómulo Gallegos). Son libros escritos dentro de la tradición cultural española, aunque en aquel momento muy afectados por el galicismo, sobre todo el *Facundo*—cuyo autor, por otra parte, no es tan antiespañol como se ha dicho—; pero ya no son libros españoles, ni por supuesto, pastiches, a la manera de Francia.

Esto tiene una gran importancia para España, ya que el levantamiento cultural de Hispanoamérica ayuda inevitablemente al mismo empeño en la Península, y no digamos nada en sentido

inverso: las cosas de España repercuten largamente allá. Es una interacción recíproca, en la que la mayor parte corresponde al idioma y a la historia común. Un nervio nos enlaza que cuando duele en España vibra y duele también en América. Por eso es tan importante el fenómeno de la nivelación del idioma de que hablaba don Amado Alonso (1), como consecuencia de las grandes editoriales, madres de cultura, surgidas en América a raíz de nuestra guerra civil. Para el porvenir cultural de Hispanoamérica—y cultura a la larga significa emancipación—, el hecho de que el idioma castellano empiece a tener tres grandes centros de gobierno—Buenos Aires, Madrid y Méjico—es de incalculable valor. (Ante este hecho, ante esta novedad de que Madrid abandone su cetro hasta ahora único, los españoles sólo podemos sentir un contento interior muy grande. Es contribuir a dar sentido a la empresa americana, capital en nuestra historia. Y la historia de España está pidiendo en la mayoría de sus puntos un sentido, una razón de haber sido.)

América, pues, empieza a contar con escritores. Este es otro punto en que la mayoría de los españoles tenemos que rectificar la perspectiva. Hasta ahora, los manuales de literatura española trazan el recorrido peninsular y olvidan completamente lo realizado en América, con las únicas excepciones de Rubén Darío, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda—por su larga vecindad peninsular—, y en un rincón, al hablar de la novela histórica, citan *La gloria de don Ramiro,* del argentino Larreta. El continente queda en el vacío. ¿Lo está en realidad? Basta con ojear el libro de Luis Alberto Sánchez—*Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (2)—para darnos cuenta de que, literariamente, Hispanoamérica es una maraña, una selva tropical. Claro está que para que esas nuevas literaturas (boliviana, argentina o peruana) puedan ser consideradas literatura general española—y no sólo como alarde erudito—, depende del grado en que influyan sobre los otros pueblos, y también el español, del grado en que nos conozcamos y nos interesemos mutuamente por nuestros problemas, que, en definitiva, no están muy alejados unos de otros. Cuestión del idioma común—nivelación—, y de cultura simplemente. Porque no siempre el olvido en que tenemos a un libro, o a un autor hispanoamericano, está justificado por su calidad inferior a los autores peninsulares. Hay libros que en aquellos países y en el nuestro

---

(1) *La Argentina y la nivelación del idioma,* Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1943.
(2) Ed. Gredos, Madrid, 1953.

tienen una gran importancia política como reveladores de una nueva actitud o conciencia nacional; pero en cambio su condición literaria es muy débil. Tal es el caso, por ejemplo, de la novela *Noli me tangere*, de Rizal, en la Filipinas de fines de siglo; libro que nos es simpático por su contenido ideológico y por su nobleza, pero al que honradamente no podemos darle importancia dentro de la historia general de nuestras letras. Pero hay otros libros americanos, casi desconocidos en España, que tienen una auténtica categoría literaria. Este es el caso, por citar un ejemplo poco sospechoso, de los *Cuentos de la selva* ("para niños"), de Horacio Quiroga, que es posiblemente la mejor literatura infantil que se ha escrito en lengua española.

La República Argentina destaca en esta vanguardia literaria. En este mismo artículo, apenas he tenido que poner algunos ejemplos, me he visto obligado a citar cinco libros argentinos. Pero lo específico del fenómeno que intento subrayar rebasa en mucho las fronteras políticas y la propensión nacional de la República platense. La realidad es que, a través de los focos editoriales de Buenos Aires y Méjico, *toda América* empieza a manifestarse. (De otro tipo de manifestación nacional, como el cine, aunque ya interesante en algunos aspectos, es prematuro hablar. La Pintura es tema aparte.) La literatura argentina, debido a la intensa europeización del país, nos parece en cierta manera "paralela" a la europea. El paisaje y los problemas son quizá otros, pero el tono no es excesivamente diverso. En cambio, la literatura hispanoamericana en general presenta los problemas del indio, de la tierra mestiza, mezclada, zamba, y anhelante de sosiego—progreso o sueño—en la lucha cotidiana. Y esto, además, lo presenta *desde dentro:* de aquí su acierto. Volviendo a un libro argentino de raro encanto, como es la citada *Excursión a los indios ranqueles*, notamos lo alejado que se halla de la actual manifestación americana. El coronel Mansilla, personaje curioso de una época argentina extraordinariamente sugestiva, nos explica su viaje *de fronteras* a los malones indios, y nos hace interesarnos en las figuras y costumbres de éstos como en algo exótico y fieramente *original.* Por el contrario, en la literatura actual de Méjico, Guatemala o el Perú, es América, es la tierra misma la que habla por los escritores, es decir, éstos presentan la vida del indio, o del mestizo, por dentro, con pasión de protagonista. Para encontrar algo así en la Argentina contemporánea, hay que pensar en la *Historia de una pasión argentina,* o bien en *Todo verdor perecerá,* ambas de Eduardo Mallea, pero con una diferencia: aquí es la lucha con el pai-

saje, con el país desierto y hostil, que el inmigrante debe dominar y humanizar. Hay conciencia de país, pero no a través de un fondo humano subyacente. Sólo paisaje, y lucha por el futuro. Falta el indio. Mas, en toda la tierra de indios, se intenta tomar el pulso al país, con un vago y encariñado afán de reivindicación. Indigenismo: he aquí la palabra peligrosa. No es que todos los escritores ni mucho menos sean políticamente indigenistas, en las varias acepciones de este término; es que todos, más o menos, con mayor o menor lucidez, justifican sus páginas por el drama humano en el que nacen, y del cual forman parte. Además, indigenismo tampoco significa necesariamente hostilidad hacia España. Los escritores americanos no ignoran que España está profundamente introducida en América, que forma indisolublemente parte del fondo telúrico de la tierra. Uno de ellos—y de los más representativos del actual momento americano—, Ciro Alegría, novelista del Perú, en una obra cuyo título es un precioso hallazgo poético, y a la vez, hondamente revelador de la actitud del autor, Ciro Alegría, pues, en *El mundo es ancho y ajeno* (novela, ensayo y teoría, todo en uno), hace hablar a un personaje sobre la literatura popular, que circula anónima por todas partes: "Estos cuentos, en general, parten de elementos básicos españoles. Pero el indio los ha acriollado, infundiéndoles su espíritu. Es increíble lo que se han mezclado los mitos, leyendas y cuentos populares de uno y otro lado. Por ejemplo, en la provincia vecina la historia de la desaparición de Callari, que cuentan los indios, incluye el basilisco, y el basilisco es un bicho español recibido al través de la tradición española. Aun en la selva, se nota esa compenetración. Yo conozco seis leyendas sobre el ayaymama...", etc. (3). La actitud de los historiadores y críticos de la literatura es la misma: América es tierra mestiza. Waldo Frank, en su estupendo libro, brioso y sano, *América Hispana* (4) hace observar cómo este mestizaje no es la consecuencia tonta de una mezcla de sangrecitas, sino radicalmente de una mezcla de culturas. Todo ciudadano de Hispanoamérica, aunque él y sus ascendientes hayan conservado purísima su sangre blanca, es mestizo, forma parte de un contorno humano hispanoindígena.

Quisiera destacar como compendio y cifra de todo lo dicho a dos grandes escritores de hoy: el ya citado Ciro Alegría y el guatemalteco Miguel Angel Asturias, hombres de estilo completamente

---

(3) Ed. Diana, Méjico, 1949, pág. 448.
(4) *América Hispana. Un retrato y una perspectiva,* Madrid, Espasa Calpe, 1932.

opuesto, pero que coinciden en la misma actitud incisiva de interpretación y crítica esperanzada de sus propios países. Obsérvese que algunos extranjeros se han acercado con parecido propósito, y han hecho muy frecuentemente irritantes novelas, absolutamente falsas y fuera de lugar, como *La serpiente emplumada*, de D. H. Lawrence, o viajes *turísticos* como el que realizan por Yucatán y Guatemala dos de los protagonistas de *Les Mandarins*, de S. de Beauvoir. Ante el drama americano, estos extranjeros, preocupados por otras cosas, han sido frívolos.

Miguel Angel Asturias, barrocamente, en novelas de difícil lectura, pero de extraordinaria fuerza poética—ejemplo concreto, la narración del Gaspar Ilom, primera de *Hombres de maíz*—, nos da la visión encariñada de la tierra y el pueblo indígena, depósito de viejas leyendas, y pilar de aspiraciones nuevas; su lucha por la emancipación económica y la independencia política contra el gringo, y contra *El señor presidente*, caricatura feliz de gobernante, que es ya género en Hispanoamérica. Así dice de un personaje: "Le dolía su país como si se le hubiera podrido la sangre. Le dolía afuera y en la medula, en la raíz del pelo, bajo las uñas, entre los dientes" (5). Esto tiene un ligero recuerdo del *Me duele España*, de Unamuno. A pesar de su estilo eminentemente poético y abigarrado, las novelas de Asturias son una pura construcción intelectual, muy sometidas a un previo esquema. No rechazan la variedad, sino que la buscan, incluso demasiado, y hasta permiten la inserción de chascarrillos e historietas, pero el esquema preside, y la novela tiene bases ciclópeas.

Por el contrario, en Ciro Alegría todo es llano y primitivo, sin grandes lucubraciones intelectuales, suave y fecundo como los ríos que canta; sus novelas tienen siempre algo de poema hogareño. Ciro Alegría vive atento a la tierra que produce, a las fuerzas elementales, la vida en la puna—*Los perros hambrientos*—, la comunidad de los hombres, antiguo *ayllu inca*, el río de aguas profundas, que, como el amor, fecunda continuamente a nuestra madre Naturaleza. Con esto consigue, como Asturias, extraordinarios efectos poéticos, pero de otro orden, más apacibles, fundados en la emoción de la vida misma, que pasa, y pasa, como el río. "Pero la vida siempre triunfa. El hombre es igual al río, profundo y con sus reveses, pero voluntarioso siempre." Y más adelante, hablando de unos caballos: "La luz refulge en los lomos lustrosos, y las venas pletóricas les dibujan ramales en las piernas.

(5) *El señor Presidente*, Ed. Losada, 1948, pág. 174.

Cada relincho es un himno de júbilo." La vida ofrece matices idílicos, si no fuera... De este *si no fuera*, fuente de una agudísima preocupación social, arranca todo el arte, toda la emoción humana de Ciro Alegría. Sus novelas no tienen una unidad cerrada; a veces se diluyen en aspectos laterales, pero él canta a la vida, en lo que tiene de pura gracia animal, de optimismo y liberación, y sigue su camino. Porque debe ser así, porque el hombre, complicado, intelectual, civilizado, se desnuda de todo, y sabe que "un camino es solamente una cinta que marca la ruta y hombre y animal la siguen imperturbablemente, entre un crujir de guijarros, haga sol o lluvia o sombra" (6).

Alberto Gil Novales.
Padilla, 29.
MADRID.

---

(6) Estas últimas citas están tomadas de *La serpiente de oro*, Premio Nascimento, Santiago de Chile, 6.ª ed., 1949.



BRUJULA DE ACTUALIDAD

EL MES DIPLOMATICO: *OFENSIVA EN ALEMANIA*

Entre los Estados que forman nuestro continente, Alemania es sin discusión la primera potencia. Esta afirmación es, por supuesto, absolutamente relativa. Porque si Europa, en su conjunto, ha sido potencialmente un bloque de primera magnitud, no cabe decir lo mismo de nuestros diferentes Estados. Cuando suena la hora de los Estados Unidos y de la U. R. S. S., ningún país europeo parece contar para ejercer una influencia comparable a la que tuvimos antes de la primera guerra mundial. Esta guerra pudo llamarse en justicia el suicidio de Europa. Y sólo lo podremos remediar el día en que Europa sea considerada como unidad en el devenir de los acontecimientos internacionales.

En el ámbito de esta Europa, Alemania adquiere rango primerísimo en el plano económico, humano y estratégico. Un enemigo encarnizado de este país, el publicista Herbert Agar, así lo ha reconocido. Al explicar las razones de su negativa a defender una política de unificación europea, Agar escribía: "*Europe will be Germany with fringes*" ("Europa se convertirá en una Alemania envuelta en ciertos atavíos"). No hay duda de que, como todas las frases lapidarias, ésta se constituye asimismo en una peligrosa simplificación, ya que una unificación europea bien entendida dará por resultado el hacer vivir a todos en un marco común, sin predominios totales. Y no es menos cierto que Europa no puede existir sin Alemania, y por esta causa, este país será necesariamente la clave del arco que sostenga la totalidad de la estructura.

Esta simple verdad se ha manifestado claramente en los últimos diez años. En mayo de 1945, tras su rendición incondicional, Alemania se sumió en una total bancarrota. Su región centro y todo el Este fueron devastados por las fuerzas soviéticas. El país carecía de Gobierno y de Ejército; sus ciudades habían sido destruídas, sus industrias destinadas a ser desmontadas y su población amenazada por el hambre. Además, el país fué abandonado a sus peores enemigos, al gobierno de los hombres de Morgenthau, quienes—con un odio sin precedente en la historia moderna—basaban su régimen en el terror, las ejecuciones, el pillaje y la negación de todo derecho humano. Pareciera ciertamente como si la única función de los gobernantes de la ocupación fuese promover el exterminio de la población sujeta a su mandato o, por lo menos, destrozar su moral de una vez para siempre. El resurgir de Alemania parecía entonces,

si no imposible, al menos improbable durante un cierto número de generaciones.

Sin embargo, inmediatamente después de la terminación de las hostilidades, los antiguos aliados comenzaron a hacerse la competencia para dominar a Alemania. En otoño de 1945, rusos y norteamericanos se disputaban el papel de primera potencia en la zona alemana. En los comienzos de esta rivalidad, todavía se mantenía una cierta actitud amable: aún se trataban como *chers alliés.* Pero algunos meses más tarde, la guerra se hizo abiertamente. Fueron vanos todos los esfuerzos por acabar con el odio en que se asociaban por una vez el Este y el Oeste en su deseo común de acabar con los vencidos. Las leyes de la Historia eran demasiado fuertes incluso para hombres como Henry Morgenthau, Elmer Davis, Lipshutz y otros enterradores del mundo libre. Este equipo de desastrosos políticos se vió obligado a abandonar sus puestos oficiales u oficiosos al quedar patente que la seguridad del Atlántico Norte dependía esencialmente de la defensa de Alemania.

Así, pues, menos de dos años después de su derrota total, Alemania se convirtió primero en objeto y después en sujeto de la política mundial. Es indudable que una gran parte del crédito concedido a Europa se debe al espíritu indomable de los alemanes y a la decisión de quienes, en las horas más difíciles, tuvieron el valor de asumir la responsabilidad, tales como Fritz Schäffer o Conrad Adenauer. Pero serían los hechos permanentes de la geografía y de la geopolítica los que ayudasen eficazmente a tales sacrificios. Simultáneamente, Alemania se convertía lógicamente en la principal manzana de la discordia entre el Este y el Oeste. No se ignoraba por ambas partes que quien resultase vencedor en Alemania sería no solamente el dueño de Europa, sino también de toda la esfera atlántica. Así, pues, las grandes potencias movilizaron sus mejores fuerzas en esta lucha que estimaban decisiva.

No es sorprendente que la última gran batalla europea de la época staliniana fuese el bloqueo de Berlín. Son numerosos los escritores que sostienen que esta lucha despiadada fué consecuencia lógica de la absurda posición geográfica de la ex capital alemana: islote cuatripartito en medio del mar soviético. No estamos de acuerdo con esta interpretación. No cabe duda de que Berlín fué el pretexto inmediato. Pero de no haberse dado esta situación, el combate hubiera tenido su origen en otro sector del frente político de Alemania. El objetivo del bloqueo no era la ciudad asediada; el fin perseguido en la disputa era la conquista total de Alemania. Y la derrota de las fuerzas comunistas descorazonaría

—al menos por algún tiempo—al Kremlin y le mantendría en las posiciones alcanzadas en las Conferencias de Yalta y de Potsdam.

Los últimos años transcurridos en relativa calma fueron consecuencia de la imposibilidad en que se encontró la U. R. S. S. de practicar los procedimientos stalinianos en la Europa Central. Los rusos se encontraban congelados en sus trincheras de la guerra fría. No podían mantener la esperanza de salir de ellas sino con la adopción de una nueva ofensiva. Tal es la razón principal de la decisión del binomio Krutschev-Bulganin de hacer suya la ideología de Lenin.

Tras un corto período de transición, en otoño de 1955 hemos visto aplicar la tesis leninista. El nuevo responsable comunista de las cuestiones alemanas, el embajador Valerian Sorin, se ha constituído en brillante expositor del leninismo. Cuenta con una hoja de servicios plena de éxitos: nombrado delegado soviético en Rumania en 1944, fué quien impuso a Anna Pauker al rey Miguel. Enviado después a Praga, Sorin organizó el golpe de Estado de 1948, que elevó al poder en Checoslovaquia a un Gobierno comunista de bloque. En ambos casos probó su habilidad diplomática y su capacidad para imponer su voluntad sin recurrir al uso de la fuerza. Además, siendo viceministro de Asuntos Extranjeros en Moscú, tuvo ocasión de estudiar en la central comunista las operaciones mundiales del Kremlin hasta adquirir una perspectiva auténticamente general. Su llegada a Bonn fué el primer paso de un nuevo esfuerzo soviético en Alemania.

* * *

A la terminación del pasado mes de noviembre, la ofensiva soviética se percibía débilmente. Cabría decir que, al tomar contacto con la antigua táctica comunista, Sorin no ha pretendido hasta el presente realizar su juego.

El 3 de marzo, Radio Moscú y la Agencia Tass señalaron muy claramente el plan sobre el futuro de Alemania. Manifiestamente —y por desgracia hay que sospechar que con razón—, los soviets están convencidos de que el mundo libre no cree en los buenos consejos y prefiere vivir sus propias ilusiones.

Pueden recordarse todavía las declaraciones de Molotov en Ginebra, en las que afirmaba, "de una vez para siempre", que la reunificación de Alemania no podría realizarse sino en los límites de un acuerdo de seguridad europea, que no sólo incluiría a la

U. R. S. S. y a los otros Gobiernos comunistas, sino que suplantaría también a todas las alianzas existentes; por ejemplo, la Nato. Más tarde, la Agencia Tass cambió radicalmente de opinión. No se trataba ya de pactos de seguridad. Se estipulaba específicamente que la condición de una reunificación alemana consiste en una negociación directa entre el Gobierno de Bonn y el régimen satélite establecido por los rusos en Pankow. La nota rusa habla de "dos Gobiernos alemanes soberanos", afirmación que, desde luego, está en la línea de la política oficial del Kremlin, ya que mantiene así las relaciones diplomáticas con ambos regímenes.

Esta actitud de Moscú nos explica el reconocimiento del Gobierno de Bonn durante el viaje del Canciller Adenauer a Rusia. Los soviets deseaban manifiestamente crear el problema de la reunificación de Alemania, no como una cuestión internacional dependiente de las grandes potencias, sino como una llamada "cuestión interior" alemana. En este caso, los soviets alcanzarían netamente una libertad de maniobra, que no poseían en la fase política anterior. Porque el régimen comunista de Pieck-Ulbricht-Grotewohl había dejado de ser una colonia soviética. Pero los jerifaltes de Pankow continuarían dependiendo de Moscú. Por el contrario, en la política interior liberal de la República Federal Alemana, los rusos ganaban un terreno favorable a las maniobras-sorpresa. Porque, en la práctica, los soviets reducían la discusión a una negociación bilateral germanosoviética, ya que de hecho los hombres de Pankow no son menos rusos que Molotov o Gromyko. Por otra parte, los negociadores de la República Federal no contaban con un idéntico apoyo internacional.

Es, por tanto, razonable presumir que la nota soviética sobre la unidad alemana es el síntoma previo de una iniciativa de mayor alcance, en relación con futuras negociaciones directas. En la actualidad pueden apreciarse ya sus preparativos. Se tantea el terreno. Todavía no se iniciarán las operaciones con el fogueo diplomático. Y, sin embargo, no nos hallamos lejos del primer disparo De momento, la acción se limita a dos sectores: en el de la política interior de la República Federal, y en el refuerzo de la posición del régimen de Pankow, con el fin de presentarlo, en la medida de lo posible, como Gobierno independiente en el instante en que se inicien las conversaciones bilaterales.

* * *

En el plano de la política interior de la Alemania libre se han producido acontecimientos muy significativos, si uno se molesta en no considerarlos como hechos aislados, sino, por el contrario, insertos en la perspectiva general de la nueva ofensiva soviética bajo el signo del leninismo.

Desde el punto de vista ruso, el partido comunista de la Alemania Occidental constituye únicamente un serio *handicap* en la nueva fase política, porque en la actualidad es totalmente infecundo. Tras diez años de lucha, y a pesar de los fondos considerables de ayuda y de los favores disfrutados, el partido de Reimann nada hizo de provecho. Antes al contrario, ha logrado incluso la pérdida de los últimos amigos que aún conservaba. Dirigido por hombres de tercera fila, y desacreditado por sus vinculaciones con el extranjero, el partido de poder tan formidable en los tiempos de Thälemann y de Torgler, hoy no es sino sombra de sí mismo. Ahora está formado únicamente por agentes a sueldo y por un puñado de fanáticos. De otra parte, su presencia y actividad, hechas posibles por el oro ruso, mantienen en vigilia a sus adversarios. Así, pues, los comunistas se convierten en el mejor aliado de las fuerzas anticomunistas.

Como consecuencia de esta situación, uno de los primeros actos de Sorin consistió en cortar el caudal de ayuda, que colmaba las cajas fuertes del Partido. Los efectos fueron inmediatos. El Partido se mostró incapaz de continuar actuando por sus propias fuerzas, ya desaparecidas. Perdió sus últimos escaños en las recientes elecciones municipales, y sus organizaciones se desplomaron una tras otra. Estas consecuencias confirmaron el acierto de Sorin. Porque en política toca perder siempre que se financian empresas artificiales; y es mejor reservar fondos para aquellas fuerzas que hayan probado su vitalidad y que, en consecuencia, sepan utilizar concienzudamente los medios adicionales que se les brinden.

Pero si el Partido ha sido abandonado por la ayuda moscovita, las sumas economizadas así no dejan de utilizarse en la Alemania Occidental. Su aplicación se realiza en sectores menos visibles y allí donde, como consecuencia de la misma limitación de su objetivo, pueda surtir el máximo efecto. Hoy día, una gran partida de los medios se destinan a financiar la infiltración comunista en ciertos Sindicatos clave. Estos Sindicatos no sólo cuentan con indudable poder en la economía alemana; además, tras la promulgación de la ley que les asegura su participación en la dirección de los negocios, el control de los Sindicatos puede ser utilizado con fines propagandísticos. Esta campaña en los Sindicatos no ha hecho sino

empezar. Y, no obstante, ya cuenta con éxitos que bueno será no olvidar. La victoria de los comunistas en las recientes elecciones sindicales de la Westfalia-Hütte—empresa alemana en que los obreros gozan de un *standard* de vida elevadísimo—ha de considerarse como un signo grave, que debería alertar a sus adversarios. Pero, por desgracia, los anticomunistas prefieren interesarse por los resultados de las elecciones políticas, que son más apasionantes. Se olvida demasiado fácilmente que es indiferente que los comunistas obtengan el 3 o el 7 por 100 de los sufragios; por el contrario, la dirección de un Sindicato significa poder efectivo y un medio de acción, tangible en el momento decisivo.

Así, pues, si el partido comunista de Alemania Occidental parece sufrir un eclipse, sus aliados los nacionalsocialistas continúan recibiendo una valiosa ayuda de los rusos. Indudablemente, las fuerzas nacionalsocialistas parecen hoy día una Liga de Veteranos, ya que no cuentan con la juventud. Forman una asociación nostálgica de antiguos prebendados del régimen de Hitler. Pero si estos grupos carecen de futuro político, despiertan sin embargo cierto interés en la U. R. S. S. Nuestros ex dignatarios han encontrado cargos en los partidos políticos de Bonn, y pueden convertirse en agentes provocadores. Otros, sobre todo los reservistas del Ejército, serán útiles para los servicios de propaganda, ostensiblemente en favor del mariscal von Paulus, pero en realidad al servicio de Moscú. Este doble juego aseguran en la hora actual la marcha de los subsidios clandestinos de Moscú en esta dirección política. Así se explica la repentina actividad de ciertos círculos, y también—y ello tiene repercusión más poderosa en el plano político—la ofensiva que se desarrolla en el interior del país contra el régimen del Canciller Adenauer.

Porque quienquiera que observe la evolución de la política interior alemana, comprobará que la mayoría de los ataques contra el Canciller están orquestados por mano maestra. Las oportunas crisis en la coalición gubernamental, las campañas feroces ante la opinión pública, las maniobras en el ámbito de ciertos Estados federales..., todo este conjunto es bien sintomático, demasiado bien coordinado con la política internacional, para ser meramente accidental. No cabe duda de que no todos los adversarios del Canciller en los partidos de oposición constitucional son agentes de Moscú. La mayoría de estos políticos son ciertamente honestos dentro de sus ideologías respectivas. Pero no es menos cierto que dan la impresión de ser estafados por gentes más astutas que ellos. Desde luego, la campaña que opera sobre Alemania no se presenta sola-

mente en el sector de los partidos políticos; también halla eco en una determinada prensa, que, siguiendo su confesión liberal, con su ceguera sectaria y su anticristiano apasionamiento, se convierte en instrumento de fuerzas que oficialmente aborrece.

* * *

En tanto que Sorin emplaza sus baterías contra el sector interno de la Alemania Occidental, la U. R. S. S. no ahorra esfuerzos para realzar el prestigio del régimen satélite de Pankow, hasta convertirlo gradualmente en coactor de la negociación bilateral que Moscú prepara. También en este sector las operaciones se suceden con ritmo acelerado. Tras algunos meses, se han tomado medidas vejatorias contra las comunicaciones entre el Berlín-Oeste y la República Federal. Algunos creen apreciar ahora síntomas previos de un nuevo bloqueo de Berlín. Según nuestro criterio, se trata de una interpretación errónea. Un nuevo bloqueo no estaría en modo alguno en la línea de la política actual de Moscú ni dentro de la operatoria de Valerian Sorin. Creemos que existe una auténtica razón. Y además más peligrosa. En efecto, las restricciones de tráfico afectaron no solamente a los alemanes, sino también a las fuerzas aliadas de Berlín. Y de este modo, cada vez que se producía el bloqueo, se daba lugar a enérgicas protestas de los altos comisarios norteamericanos, británicos y franceses ante su colega soviético. Este, tras algunos meses de plazo, daba una respuesta estereotipada, declarando que Rusia no se injería en modo alguno en la cuestión. La Alemania Oriental era un Estado plenamente soberano. Si los aliados tenían que presentar protestas, habrían de plantearlas ante el Gobierno de Pankow. Y esto es exactamente lo que desea Moscú. Porque toda demanda de los occidentales cerca de los jerarcas comunistas alemanes supondría un reconocimiento *de facto* de la situación existente en la Alemania Oriental. Una vez iniciadas las conversaciones, los occidentales no encontrarían ya razones de protesta contra unas eventuales negociaciones bilaterales sobre la cuestión de la reunificación alemana.

En tanto que se preparaba la trampa para las grandes potencias occidentales, se iniciaba una maniobra similar en el plano interno del bloque comunista, con la intención de aumentar el prestigio de Pieck-Ulbricht-Grotewohl. Hemos presenciado la admisión de Pankow en el Pacto de Varsovia, que fué seguido por el rearme de la Alemania Oriental, donde el Ejército, al mando del

comunista Willi Stoph, constituye claramente una realidad militar, en la que no quieren creer nuestros optimistas de profesión. Por último, debe considerarse asimismo el impulso dado a la industria atómica bajo la dirección del doctor Gustav Hertz, con el objetivo evidente de convertir a la Alemania Oriental en centro atómico de primera magnitud, para abrirle un campo de acción, en el que será más potente que la República Federal de Bonn. No dejará de jugarse esta baza, y tanto más cuanto se resaltará que los alemanes, dado su espíritu técnico, muestran un interés muy realista por los progresos de la energía nuclear.

* * *

Todo ello señala claramente un plan general bien concebido, que no puede ser ignorado. Podemos concluir, pues, que la Unión Soviética, siguiendo el espíritu de la ofensiva leninista en cuanto a los problemas de la revolución mundial, intenta ahora una maniobra sutil y muy peligrosa contra la fortaleza alemana. De una parte pretende minar la posición del Canciller Adenauer; de otra, no se ahorran esfuerzos para aumentar el prestigio del satélite del Berlín-Este. Por último, la maniobra debe rematarse—según la concepción del Kremlin—con esta negociación bilateral entre lo que Moscú llama "Las dos Alemanias", a cuyo término Rusia quiere encontrarse una Alemania debilitada y neutralizada, sin amigos y arruinada en su interior.

Grande es el peligro. Por otra parte, las fuerzas del bien toman la iniciativa. El Canciller Adenauer y sus más fieles colaboradores, como el ministro von Merkatz, los ministros Fritz Schäffer y von Brentano, han comprendido claramente el sentido de la maniobra. Y tienen el valor de hacerla frente, incluso a riesgo de afrontar la impopularidad. Están firmemente decididos a no ceder, y esta actitud no variará en nada, pese a los aullidos de la oposición desencadenada. El canciller Adenauer, gran estadista de nuestro tiempo, pone todo su prestigio en liza para salvar su obra. Una vez más, se encuentra a la vanguardia de la defensa de Occidente. Es trágico que no lo comprenda la mayor parte de aquellos a quienes defiende. En lugar de ayudarlo, le presentan dificultades innumerables, tales como esas exigencias financieras poco razonables para mantener las fuerzas de la Nato en Alemania. Ciertamente es para dudar que las potencias occidentales comprendan justamente los acontecimientos del frente de Alemania. Estas potencias

afirman que protegen a Alemania. Es cierto. Pero parecen olvidar que Alemania las protege recíprocamente.

Por fortuna, el propio pueblo alemán comprende la situación en que se encuentra. Las últimas elecciones en el sudoeste alemán, celebradas el 4 de marzo pasado, han señalado una neta victoria del partido de Adenauer. Pese a la agitación desenfrenada y con derroche de medios financieros, los adversarios de Adenauer—socialistas y liberales—han sufrido una señalada derrota. La importancia de estas elecciones municipales no se debe solamente al hecho de que, por voluntad de la oposición, se plantearan sobre cuestiones nacionales e internacionales; estas elecciones adquirieron un carácter de voto de confianza o de desconfianza en torno al Gobierno de Adenauer. Por añadidura, se trataba de las últimas elecciones municipales ante las elecciones generales de 1957. Por lo que cabría considerarlas como barómetro de la opinión pública.

No hay duda de que este resultado es esperanzador. Porque demuestra que, pese a todos los esfuerzos del Este y de sus sicarios, el pueblo alemán ha conservado su sangre fría y resiste a la tentación de los aventureros de la política. No obstante, sería peligroso para el mundo libre dormirse sobre esta seguridad. Porque la ofensiva soviética sólo se encuentra en sus inicios. Quienquiera que conozca a Sorin sabe que no le desalientan los fracasos, y volverá a la carga. Porque el precio de esta partida es inconmensurable. Una victoria diplomática de la U. R. S. S. en Alemania podría ser decisiva a largo plazo para el frente internacional. Hay que esperar, pues, a que los occidentales acaben por comprender la trascendencia de la batalla, y comprendan que Adenauer y sus amigos no sólo luchan por la libertad de Alemania, sino también por la libertad de toda Europa y de la región atlántica.

OTTO DE AUSTRIA-HUNGRÍA

TOYNBEE Y LA CULTURA HISPANICA

Acaba de realizar una visita a Colombia, por invitación de la Universidad bogotana de los Andes, el historiador inglés Arnold Toinbee, sobre cuya personalidad resultaría innecesario hacer ninguna observación a los lectores de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Además de desarrollar un ciclo de conferencias que, en realidad,

no fueron sino una brillante síntesis de su pensamiento ya publicado, el ilustre visitante ha tenido el acierto—y la singular modestia—de venir a aprender, a preguntar a los colombianos por su historia y su cultura, por las piedras miliares de su pasado y los rumbos previsibles de su futuro colectivo. La respuesta a estas preguntas ha sido dada con la claridad habitual de una minoría rectora inteligente, que justifica y acrecienta el prestigio de Colombia en el panorama intelectual de Iberoamérica. Y ha correspondido al Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, que preside el doctor Rafael Azula Barrera, el acierto y el fecundo honor de brindar a Toynbee la ocasión de escuchar estos juicios, en el curso de la Mesa Redonda que él presidió en su sede para conversar sobre la cultura hispánica. El escogido grupo de invitados recordará, sin duda, esta reunión como uno de los más gratos convivios espirituales a que haya podido asistir.

Comenzó el profesor Toynbee por sintetizar su experiencia personal de Méjico, donde pudo apreciar y valorar los restos de la cultura azteca y el beneficio representado por la conquista española, que supo crear la nacionalidad a través de ciudades que todavía viven. Después de mencionar el similar ejemplo peruano, preguntó a los reunidos por el modo como la conquista española afectó a la civilización prehispánica en lo que hoy es el territorio colombiano.

En lo que se refiere a la substantividad de la cultura chibcha, habló con precisión y dominio el doctor Luis Alberto Acuña, director del Museo de Arte Colonial de Bogotá. Señaló—como lo había hecho también el padre Félix Restrepo, director de la Academia Colombiana de la Lengua—el aislamiento chibcha respecto a las civilizaciones azteca e inca, y explicó las dos posiciones espirituales en las que aquella cultura destacó: la orfebrería y una concepción religiosa monoteísta con culto a una diosa virgen, madre de un gran príncipe sacerdote. Terminó afiirmando que, sin embargo, no lograron la unidad de las tierras y los hombres en el grado en que luego había de alcanzarla la fuerza integradora de España. Mayores precisiones fueron dadas por el propio padre Restrepo, que habló sobre la desaparición del idioma chibcha, y por los doctores Forero y Herrera Soto.

Como era previsible, Toynbee preguntó por la aplicación a la Nueva Granada del sistema de encomiendas. El padre Rafael Gómez Hoyos, secretario general del Instituto huésped, le aclaró en forma magistral el modo de fusión entre la corriente indígena y la española lograda en estas tierras por obra conjunta de la prudencia

de Jiménez de Quesada y del sentido práctico de los caudillos aborígenes. Prueba de ello la brinda el carácter paternalista con que la encomienda se aplicó, con mayor benignidad y suavidad que en otros lugares. La oportunidad del diálogo fué aprovechada por el vicerrector de la Universidad de los Andes—y verdadero promotor de esta visita—, doctor Mario Ledesma, que explicó las diferencias entre el trato a los negros en los territorios colonizados por Inglaterra y aquellos a donde llegó España: en éstos, dominó un concepto cristiano, garantizado en leyes de la Iglesia y del Estado que trajeron a Hispanoamérica el gran beneficio de la eliminación de la lucha de razas y la fusión de ellas, lograda ya en casi toda Colombia. (Detalles sobre el fenómeno mejicano y sus diferencias en este aspecto con el colombiano los dió el padre Alvarez, director de la *Revista Javeriana.)* De los labios del doctor Laserna pudo así escuchar el profesor Toynbee la afirmación de que en el mundo hispánico la muerte de un negro a mano airada era considerada como un verdadero crimen, ante el presunto estupor del mundo anglosajón.

A una pregunta del filósofo Alfredo Trendall, hubo de contestar Toynbee con un anticipo de juicio—cargado de las reservas del caso; pero, sin embargo, bastante explícito—sobre el porvenir de la cultura iberoamericana. Sus palabras estaban henchidas de la sinceridad en él habitual y nos llenaron de satisfacción. Para decirlo con las propias frases de otro agudo contertulio, el doctor Cayetano Betancur, "el historiador inglés mantiene la idea egregia de que existe una historia universal y que bien es posible el que, tras una catástrofe en Europa, sean estos pueblos de Iberoamérica los que suministren de nuevo las grandes razones básicas de la cultura de Occidente, conservadas aquí muchas veces como en un frigorífico". Este fué, en efecto, el pensamiento expresado por Toynbee al recordar la habilidad con la que el Imperio hispanoportugués supo manejar el explosivo problema de la mezcla de razas ante el que pareció fracasar la política británica. Por lo cual, cree que mucho puede aprovechar el mundo de esta lección si aspira a resolver uno de los más acucientes problemas de nuestro tiempo.

Desde todos los puntos de vista fué, pues, un gran triunfo el que logró el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica al recibir en su seno al autor de *Un estudio de la Historia.*

TOMÁS DE ARANDÍA

LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS DE ESTUDIANTES A LOS ESTADOS UNIDOS

UNIVERSITARIOS DE CIENTO OCHO PAÍSES ASISTEN NORMALMENTE A LOS CURSOS DE INVIERNO.—Cada año afluye a los Estados Unidos una gran masa de estudiantes extranjeros procedentes de los más diversos países del mundo. Tratan de adquirir nuevos conocimientos en las Universidades, Instituciones y Centros de Educación Superior de aquel país.

Según los últimos datos conocidos, el total de los universitarios extranjeros estudiando en Norteamérica fué de 33.675, procedentes de 128 naciones distintas, durante el pasado año.

Esta cantidad de 33.675 puede descomponerse, de acuerdo con los datos dados por el Instituto Internacional de Educación de Nueva York, diciendo que una tercera parte del total provienen de Asia, la cuarta parte de Hispanoamérica, otra cuarta parte de Europa, la séptima de Canadá, constituyendo el resto los estudiantes de Africa y Oceanía. Por países, el mayor porcentaje corresponde a Canadá, China, Colombia, Alemania, Inglaterra, Grecia, India, Irán, Japón, Méjico y Filipinas, representados por más de 4.500 estudiantes, esparcidos por todo el territorio.

ESTUDIOS PREFERIDOS.—Las materias de estudio que se distinguen, por el número de alumnos que cursan las mismas, suelen ser varias, aunque las de mayor relieve son las comprendidas dentro de las Secciones de Humanidades e Ingeniería, sin olvidar tampoco las de Economía, Medicina, Ciencias Políticas, y Sociales. En realidad un número tan amplio de estudiantes hace que se encuentren cultivadas todas prácticamente. Cerca del 22 por 100 (aproximadamente seis mil) son los comprendidos dentro de la Sección de Humanidades, y casi el mismo número corresponde a la de Ingeniería. Le siguen en cuanto a número y popularidad Ciencias Físicas y Naturales, Ciencias Políticas, Medicina, Economía, Educación y Agricultura. El 13 por 100 se dedica a otra clase de trabajos, según las pruebas aportadas por consultas hechas en las mismas Universidades durante varios años consecutivos.

Parece que existe cierta relación entre los campos de estudios escogidos por los alumnos extranjeros para realizar sus carreras y el continente de donde proceden. Por ejemplo, los procedentes de Asia prefieren las materias comprendidas dentro de los planes de estudios de las escuelas de ingenieros. Los europeos, parecen es-

tán más interesados en la cultura americana, literatura, etc. Los de Africa se encuentran más divididos, según las necesidades de sus propios países.

La edad es, por término medio, mayor que la de los propios estudiantes norteamericanos, debido a que un gran contingente de los mismos llegan ya a los Estados Unidos con la carrera terminada o con un avanzado grado de especialización. No quiere esto decir que un número crecido tenga una edad mayor que la usual para realizar estudios en las Universidades y Centros Superiores de Enseñanza.

En los porcentajes a que aludimos figura una gran cantidad de mujeres, en una proporción de una por cada cuatro hombres. Sobresalen en este aspecto Europa, seguida de Africa.

LUGARES DE ESTUDIO.—Estudian en todas las regiones de los Estados Unidos y en cada Comunidad. En general, la concentración de visitantes extranjeros sigue, como es natural, aquellos centros de población en que se encuentran amigos o familiares. Como es natural también, se concentran principalmente en el Noroeste y en la Costa Este y en aquellos Centros de Enseñanza que tienen fama a través del país y en todo el mundo.

Entre las Universidades que figuran con mayor número de estudiantes extranjeros está, en primer lugar, la de Columbia, en Nueva York, con la cifra de 1.600, seguida de Harvard, Stamford, Missouri, Chicago, Georgetown. De todas formas, más de la mitad de las Instituciones norteamericanas de enseñanza tienen en sus aulas alumnos extranjeros.

La elección de los centros de estudio depende de diversos factores. La atracción puede producirse por la diferencia en los programas de estudios o por otras muchas razones. Existen otras causas también, como, por ejemplo, la información que pudo haber recibido de su propio Gobierno, de los amigos y conocidos que ya hubieran estado, anteriormente, en los Estados Unidos. Si el estudiante va a los Estados Unidos bajo los auspicios de algún Organismo educativo, indudablemente éste recibirá los beneficios que la experiencia aconseje a dicho Organismo.

Aunque un gran número llega en junio, y otro gran número se marcha en septiembre, muchos quedan en el país por un período mayor al de un año. Así, cerca del 28 por 100 permanece durante doce meses, mientras que el 46 por 100 lo hace dos o más años. El tiempo de su estancia depende, como en el apartado anterior, de diversos factores: sus propios propósitos vocacionales y educa-

tivos; la prorrogación o limitación de la asistencia económica para poder vivir y estudiar.

Los procedentes de Hispanoamérica y Africa frecuentemente estudian en Norteamérica por períodos de cuatro años consecutivos hasta la terminación de sus estudios, siendo los restantes los que permanecen por un período menor, aunque también es verdad que éstos llegan con una mayor preparación y, corrientemente, con un título académico.

FUENTES ECONÓMICAS.—Existe una razón básica para que las Fundaciones, Corporaciones, Escuelas, Gobiernos y particulares deseen conceder ayuda económica a los estudiantes extranjeros, y que den grandes sumas con el fin de elevar las bases económicas y las condiciones sociales de aquellos países menos desarrollados.

Algunas Instituciones sociales privadas, tales como la Asociación de Mujeres Universitarias, la Asociación Americana de Hogares o el Club Internacional de Altrusa ofrecen becas y ayuda económica, con la esperanza de que se produzca un conocimiento mutuo entre todos los países. No toda la asistencia económica se concede en dólares norteamericanos. La Compañía Braniff y la Panamerican World Airways conceden también becas con viajes pagados de ida y vuelta.

Muchas Escuelas, como las de la Universidad de Rochester, o las de la Universidad del Estado de Iowa, conceden, con el fin de ayudar a los extranjeros, algunas cantidades de importancia.

La Lambda Chi Alpha, de la Universidad de Kansas, es una de las típicas Asociaciones de estudiantes que conceden a sus compañeros extranjeros habitación y alimentación no solamente con el deseo de ayudar a los mismos en sus actividades, sino con el deseo expreso de aprender de ellos.

En general, la mayoría reciben ingresos económicos procedentes de múltiples organismos. Estos ingresos llegan procedentes de diversos orígenes: de su propio país, de trabajos realizados por los mismos estudiantes en la Universidad, o por becas concedidas por Instituciones norteamericanas o por otras de carácter internacional.

ACTIVIDADES EN LA COMUNIDAD.—Consisten estas actividades, principalmente, en saber lo que pueden aprender en Estados Unidos y saber, al mismo tiempo, lo que pueden enseñar a América. Para ello, a través de las Sociedades y de las Comunidades existentes en todos los Centros de enseñanza y Culturales de Norteamérica, mediante visitas, conferencias, lecturas, contacto con familias, et-

cétera, se les facilita la realización de esta labor social y de acercamiento.

Los beneficios de tal actividad y de tales programas son conocidos prácticamente. Comunidades como La Rotary Education Foundation de Georgia y la Federación de los clubs de mujeres sostienen y apoyan esta clase de trabajos, puesto que, públicamente, han podido apreciar su valor, y así lo reconoce el superintendente de Liberty Schools, señor H. Cockey, después de una visita realizada a veintiséis estudiantes extranjeros repartidos en pequeños círculos de Tejas, en carta dirigida al Centro Internacional de Educación.

Supone todo esto un movimiento anual de cerca de 35.000 personas, que, dentro de la cultura de un país, como son los Estados Unidos, significa el incremento de las relaciones de toda índole con las demás naciones, a tal punto que, en los años futuros, es de suponer que estos movimientos migratorios alcancen una cifra que permita formar un grupo de estudiantes universitarios de gran relieve no sólo en lo que a la cultura norteamericana se refiere, sino a la cultura mundial.

C. H.

ALTO SENTIR, DE ALFONSO ULLOA ZAMORA

Alfonso Ulloa es un joven poeta costarricense que hace vida de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Costa Rica. Trabaja en un Juzgado; es soltero y católico, y su verdadera profesión, que profesa en cuerpo y alma, es la de poeta.

Ha escrito poco: unos cuantos poemas aparecidos en *Cinco Poetas Universitarios* y un pequeño cuaderno, de muy limitada tirada, bajo el título de *Alto Sentir*. Pertenece de lleno a la última generación poética, que ya va dando muestras de un alto sentido lírico, muy superior a todo cuanto habíamos tenido antes. Es por eso que la obra de Ulloa adquiere una enorme importancia en nuestro historial lírico. Y no es que no hayamos tenido poetas: los ha habido y buenos; pero es lo cierto que se había producido un estancamiento de casi cincuenta años, pues los de las generaciones anteriores han vivido de lleno dentro de una sensibilidad y

unos moldes desusados, impropios para captar las nuevas formas de vida de acuerdo con la altura de los tiempos actuales. Ya nadie discute hoy que a partir de Darío ha corrido mucha agua bajo el dorado puente del arte, y que no es posible vaciar esa realidad honda del vivir en los troqueles antiguos, toda vez que el arte es intuición arrobada de ese vivir intenso, y a las veces, dramático, en el cual va depositándose el oro fino de la belleza. Hoy nos encontramos en una etapa creadora, a lo menos eso parecen ser el signo y el destino de las nuevas promociones de poetas que más se significan en el difícil arte del verso, sin que para esto sea necesario caer en los *ismos* degenerativos, en un todo reñidos con la gloriosa tradición hispana, norte supremo, estrella polar de toda auténtica poesía en lengua española. Por esto saludamos en *Alto Sentir* el esfuerzo fecundo de la nueva generación, que ya empieza a dar forma propia a su mundo en torno y a las mil reacciones del espíritu en presencia de esa realidad insoslayable que nos cerca y nos oprime para que demos un grito de dolor o de alegría, una voz, nuestra propia voz, que se escapa en la liberación del logos o en el canto, como flor divina irisada de cardos en el supremo temblor de todos los alumbramientos.

Alfonso Ulloa, repitámoslo, nos trae hoy un alto mensaje lírico en su nuevo libro (1). Y no es que veamos en él una obra consumada, un parto perfecto que pueda elevarse hasta las alturas normativas, ejemplares; no es eso. Sino que ha sabido escarbar muy hondo en su ser personal, apartándose de las voces de sirena que dan entre nosotros una tradición décimonónica y una burguesía acomodaticia en la república de las letras. Su caso es, pues, ejemplar por el sentido ascético, por ese su difícil vivir de sí mismo, de su propia entraña, sin pensar en el éxito fácil que se alcanza con el verso de vodevil, el romántico vals de las palabras sin sentido, o el histrionismo de última hora, que consiste en el mero originalismo de la metáfora sin vida, sin sangre, sin realidad humana.

De ese vivir alertado ha sacado una poesía propia y capaz de resistir el empuje demolador del tiempo y de la crítica, dentro, claro está, del marco nacional en que nos desenvolvemos. Sus temas dan idea clara de ese vivir poético que se desdobla en vida real y en creación artística, en experiencia humana y experiencia poética, pero todo unido en un solo interés humano, en un mismo deseo de autenticidad. Tal es el tema de la amada o del amor. El

---

(1) Alfonso Ulloa Zamora: *Alto sentir, Persistencia de ti* y otros poemas. Trejos Hermanos, San José (Costa Rica), 1953, 53 págs.

poeta se da cuenta cabal de que su inspiración mana del recuerdo de su amada por lo que tiene de hondo, de profundamente sentido. Por eso quiere hacer un esfuerzo por vivir la fuerza lírica de su "presencia", hasta lograr que se corporifique en toda su objetiva consistencia, en "choque con su frente". La ausencia es para el poeta la fuente que alimenta su inspiración, "la ausencia descubierta por mi certero instinto entre la vida". Pero al mismo tiempo en su vacío descubre los límites, la finitud de su vida misma. "Porque la ausencia no es cuestión de cuerpos/que antes pudieron orillar su sangre/sino que "es ala que aunque vuela, sabe/que la sostiene un aire que no es suyo". Además, el amor es como el soporte o el fondo sobre el que se recorta precisa la existencia. Por él intuímos lo presente y lo ausente, al remitirnos de lo dado a lo presentido, de la angustia creada por nuestro sentimiento de finitud, al sueño de lo ideal", que ahora eterno prevalece en mi alma", haciendo de la vida un ir y venir del dolor al gozo, signo de toda carne, por el que nos elevamos o nos perdemos, mientras la vida canta su *côllige virgo rosas.* "Y del sueño a la angustia me recorre/la vida como un sol suave, que canta."

Asume también otra función esta "ausencia", y es la de determinar a la existencia el ser humano, porque ser es ser en función de plenitud de amor. Antes de amar no existimos. Nos miramos *siendo* en la esencia de nuestro amor ("Hay una idea que reverbera en mi ansia/la de que antes de hallarnos no existimos.") ("Pero vino la brizna de un designio/nos reveló al pasar, y nos miramos/como ahora somos tú y yo, condueños/de este amor más amor si es que hay ausencia/de esta ausencia que tanto me acompaña.")

La cifra del ideal realizado sólo se da en la cópula amorosa lograda en el ensueño poético, desde donde contemplamos ("reunidos en un haz y como eternos") cómo el amor es fuerza que de suyo trasciende todo límite humano, toda miseria y lloro, en plenitud radiante, "bajo el dominio puro de los astros". La metafísica del poeta—y toda poesía es metafísica pura—asoma allí donde el amor despierta al ser en su pura forma lírica, donde este amor "brilla por su ausencia", como en la teoría platónica, pero fundamentando todo *alto sentir* ("en un centro donde puede uno sentirse/y desde él, ya seguro/ver entonces las fuerzas encontradas y rugientes/llenar la eternidad incomprensible"). Este centro, este apoyo del ser humano, razón de ser de nuestro poeta, en el cual se instala seguro, es de nuevo el amor "razón pura del canto", "hondísima raíz de lo infinito". Por él nos elevamos al mundo de

las puras normas donde no llegan los ruidos de los bajos sentires, el tumulto de "las fuerzas encontradas y rugientes".

Tal es, en síntesis, la dinámica amorosa que informa y alienta esta poesía del vate costarricense, que por todas partes trasunta aquella otra dialéctica amorosa de que tan bellamente nos habla Platón en el discurso de Diotima, en la cual se nos abren las puertas a una visión celestial.

En el "canto del árbol derribado", la poesía mejor lograda a la luz de la intuición formal, hay abundancia de ideas poéticas y una como transparencia luminosa del paisaje tico, en la que se eleva por cima del aire la imagen vertical, la verde silueta de la vida hecha follaje, y música de alas. Al lado de esta su pompa erguida en la mitad de su vida, y como en un segundo plano, conjugado con el primero, yace ahora el árbol en el suelo, envuelto en la púrpura helada de su sombra: "Cómo duele mirar ahora las alas/perdidas en la rosa de los vientos/buscando tu alto verde como un faro. Como un antiguo faro—que eso eras—/en el clima más puro del ensueño/donde la vida es pluma, y el destino/un diminuto brillo de rocío." Qué terrible es decir: "Eras un árbol..." Y contemplarte sólo en el recuerdo. Qué terrible es decir: "Eras un árbol..."/y no tenerte más que en la palabra.

El tema de la tierra todoparidora tiene un eco hondo en esta voz tan joven, que ya ha llorado la muerte de su propia madre. "Para decirte un canto/habría que hacer más honda la palabra madre."

Así también el aire, el agua, el fuego transparentan como un grávido mensaje de la voz antigua de las cosas.

Así del agua:

Y aunque en el filtro humano se destilen,
el sueño y la promesa, siempre en lágrimas,
para decir del agua
aún no conoce el alma las palabras.

Así del aire:

¡Oh aire!
Señor de todo tiempo.
Amo de todo espacio y toda vida,
eres el material de la palabra.

Así del fuego:

Pero se advertirá siempre en tu norma,
entre tu esencia de tan limpio brillo,
el dios inexplicable que tú eres.
Hondo, maravilloso,
sin ara, sin leyenda, sin principio.

Cierra su libro con cinco sonetos. El primero, *Policromías del mar*, se enciende en ambarinas luces, dentro de un escorzo preciso, de tonalidades líquidas y animado con el trémulo deseo de la palabra que huye sobre el oleaje, sin poder dar forma a la angustia de este mundo sin artistas, "con brillo, sí; pero sin voz ni mano". *Confianza* nos habla de sinceridad, culminando la nota triste de una vida huérfana de felicidad por la entrega plácida, confiada, con lo que al parecer se resuelve el conflicto ya muy denso y lleno de ansiedad, en la luz suprema del perdón y la misericordia divina.

Así termina este primer bello logro Alfonso Ulloa, joven estudiante, que profesa en cuerpo y alma una bella disciplina de amor y de poesía, llena de logros para sus años, ejemplar para la patria y digna de aplauso, de admiración sincera, en el ámbito de las letras hispanoamericanas.

LUIS BARAHONA J.

UN ANALISIS DE LA EDUCACION OCCIDENTAL

Ante la edición de una obra de análisis histórico de la educación occidental (1), uno se pregunta en primer término por la necesidad y utilidad de semejante empresa, cuando sobre el mismo tema existen ya numerosas obras de contrastada valía. Pero cuando una casa editorial del rango de Herder se decide, sin embargo, a darla a las prensas, es de creer que su publicación haya sido aconsejada por especialistas de la materia.

La presente *Historia de la Educación Occidental* atiende a una necesidad que se mantenía desde 1945. Sin llegar a comprender fundamentos de amplitud excesiva, la obra de Mayer brinda un claro enfoque de ámbito universal del problema, que evita así los caóticos excesos de la mera "información objetiva", a la que se aficionan tanto los pedagogos patrios. Por estas razones, la nueva *Historia de la Educación Occidental* podría servir adecuadamente a nuestros educadores, del mismo modo que en Alemania fué imprescindible en su tiempo la obra de Göttler—*Geschichte der Pädagogik*—*(Historia de la Pedagogía)*, cuya traducción al caste-

---

(1) MacMayer: *Geschichte der abenländischen Erziehung und Bildung (Historia de la Educación Occidental)*. Verlag Herder, Friburgo, 1955, 211 páginas.

llano sería recomendable. El libro que comentamos comprende numerosos textos de clásicos y modernos, hasta el punto de que, de las 211 páginas que lo componen, sólo 25 son originales del autor, y se corresponden con breves trabajos críticos.

Con más acierto que el libro de Göttler, el trabajo de Mayer, con sus juicios valorativos de los nexos histórico-culturales, pretende interesar al estudiante en una profundización en los destacados problemas pedagógicos de la Historia, para lo cual utiliza como fuentes gran número de obras representativas de cada etapa cronológica (especial atención merece la obra en dos tomos de Esterhues y Driesch). Pese a sus indudables conocimientos de la materia, no le ha sido fácil al autor dar con una síntesis armónica que equilibre de un lado la amplitud de los datos y de otro lo que los propios alemanes llaman la "Meisterschaft der Berchränkung" (la "maestría de la limitación"). El lector vive siempre la impresión de un forzoso precarismo a la hora de resumir en pocas líneas la obra de los autores seleccionados; otras veces, sin embargo, en las que el autor adopta o postula una actitud crítica ante el tema, el lector entendido percibirá el arte inusitadamente justo y eficaz con que en pocas palabras el autor ha resumido claramente su juicio valorativo. Estos logros acontecen en especial en el capítulo dedicado a la Ilustración y al Romanticismo. Es lástima que la obra de Mayer no contenga un capítulo igualmente crítico sobre las novísimas corrientes de carácter psicológico y filosófico, que han influído e influyen todavía fuertemente en la Pedagogía. La alusión a tales corrientes, sobre todo—como señala acertadamente el pedagogo alemán Gustav Vogel—las relativas a la psicología fundamental y al existencialismo, supone gran ventaja, por ejemplo, para la reciente *Geschichte der Pädagogik im Abriss* (compendio de la Historia de la Pedagogía), de la que es autor W. Russ. Pero en este libro sólo se estudia brevemente a los maestros de cada doctrina, y se siente, además, la ausencia de un estudio crítico valorativo desde un punto de vista católico como sabe hacerlo a la perfección Max Mayer en los capítulos históricos contenidos en su *Geschichte.* Tampoco podría echarse en olvido un análisis católico de las ideas pedagógicas de Makarenko, las cuales, desconocidas en España, comienzan a apasionar a la juventud del mundo occidental.

Esta nueva *Historia de la Educación* nos plantea la eterna cuestión de la mejor conveniencia de estudiar solamente aquellos fenómenos educativos del pretérito que tengan relación directa o indirecta con los que hoy día se nos plantean con la máxima

gravedad y urgencia. De este modo, y con un criterio docente, se estudiarían mejor y con la máxima claridad estas corrientes espirituales pretéritas cuyos fundamentos sirven de base a las ideologías educativas actuales. Así quedarían justificadas mejor las inquietudes pedagógicas que cifraron épocas de duro batallar por la educación de los pueblos. Se patentizaría asimismo—lo que es evidente para el hombre culto, pero no para el alumno de pedagogía o el simple lector—que el desdén de nuestras afirmaciones acerca de los esfuerzos pedagógicos pretéritos no es la consecuencia de un desconocimiento de los saberes educativos de aquellos tiempos, sino una evidente aberración óptica que los empequeñece desde la lejanía histórica. El conocimiento de los problemas y su adecuada solución sólo caben forzando al educador a conocer claramente la historia de la época en que se localizan los estudios pedagógicos. Pero si estos problemas, que se velan tras determinados hechos históricos, quedan sin entendimiento, el estudiante entonces se transforma en mero lector entretenido en el mero acontecer de la historia o, simplemente, en candidato a un examen para el que se le ceba sin discriminación con innumerables materias de imposible asimilación. Pero si el alumno de Magisterio comprendió el planteamiento del problema y los diversos intentos históricos de su solución, habrá aprendido en verdad, incluso para interpretar con éxito los problemas que en su futuro profesional le plantee la práctica docente.

E. C. R.

FOLKLORE INFANTIL DE SANTO DOMINGO

Con este mismo título las Ediciones Cultura Hispánica han publicado un extenso volumen de Edna Garrido de Boggs, en el que menudean los ejemplos musicales, transcritos por Ruth Crawford Seeger y las ilustraciones de Gloria Gastón. Añádase a esto que el libro consta de más de seiscientas páginas y que la edición es graciosa y bien impresa y tendremos la reseña visual exterior de esta publicación folklórica. Pasemos, ahora, al contenido.

El estudio del floklore hispanoamericano, desde hace algunos años, ha merecido la atención de diversos investigadores y puede decirse que por el momento los éxitos logrados son grandes, como

lo demuestra, para los que lo desconocían, la bibliografía que se inserta en el libro objeto de nuestro comentario.

Dentro de esa línea no se encontraba el dominicano. De ahí que la labor de Edna Garrido de Boggs sea, en principio, admirable, a la vez que se pone de manifiesto la importancia y la dificultad del trabajo que ha llevado a feliz término.

Como la autora reseña en el prólogo, el libro ha sido consecuencia de la toma de contacto con las tradiciones vigentes, que al no estar aún recogidas ni en todo ni en parte, ha debido buscar en las propias fuentes de producción. En este sentido el fruto obtenido es mucho más valioso, porque en lugar de fundarse en referencias, es producto de la casi total investigación personal.

Por lo que se refiere al interés de este libro en España no parece preciso aclarar que los reiterados puntos de contacto con nuestra tradición infantil lo convierten en curiosamente familiar y grato. Al margen de la reseña de cada canción, de sus variantes tanto en la letra como en la música, la autora ha incluído una anotación relativa al origen español en cada caso, con lo que la proximidad a nuestro folklore ha quedado incluso documentada, para ayuda de posteriores investigaciones.

La cita de los principales puntos del índice general dará idea exacta de las materias que abarca, que son, a la vez, exhaustivo tratamiento de las distintas facetas del folklore infantil. Se inicia el libro con las canciones de cuna, a las que siguen las de Navidad—las más relacionadas con la cultura española—, el villancico y, sucesivamente, todos los temas que a través de la canción son tratados por el niño como expresión de sus problemas o de sus deseos, de sus inclinaciones o de sus sueños. Figuran, igualmente, los juegos con su música y con los dibujos alusivos a su desarrollo; el capítulo de las bromas y de los trabalenguas; de las oraciones y algunos cuentos tradicionales.

Si la sola satisfacción de comprobar el alcance de nuestra influencia en la tradición popular aún vigente en Hispanoamérica, si la alegría de recordar las canciones que nos son familiares en su mayor parte, que nos traen a la memoria nuestra infancia, no bastaran para hacer de este libro una pieza notable de recreo, nos reduciríamos a considerar sus dos aspectos fuera de nosotros mismos, los dos aspectos que contarán para los que no pertenecen a la cultura hispánica: la ternura y la importancia de la investigación. El saldo seguiría siendo favorable a la autora, y tal vez más, si lo consideramos entonces fuera de la valoración afectiva.

Para los que seguimos de cerca la evolución musical de Hispano-

américa, ya sea en el orden de la creación, ya en el del estudio y fijación de su pasado, el *Folklore infantil de Santo Domingo,* de Edna Garrido de Boggs, supone un paso más en la importante labor iniciada en pro de la música y la seguridad de que el esfuerzo de Francisco Curt Lange en la Universidad de Cuyo no es un fenómeno aislado, sino que forma parte de una general preocupación por conocerse a sí mismos en cada República y en cada detalle, hasta en la expansión de los niños de ayer, que será, con pequeñas y siempre nuevas variantes, la del mañana.

CARLOS-JOSÉ COSTAS

JORGE CAMPOS, PREMIO NACIONAL DE LITERATURA

En la actual diáspora de premios le ha correspondido a Jorge Campos el Nacional de Literatura por un libro de cuentos que se titula *Tiempo pasado.* Acaso le falte a este galardón la resonancia que tienen otros, también dedicados a obras de creación, pero esa cuestión es secundaria y, si observamos serenamente tal hecho, beneficiosa.

En múltiples declaraciones y escritos se han manifestado dos ideas sobre el cuento: que es difícil y que hay pocos que lo realicen bien. En realidad, lo mismo podría opinarse de los demás géneros, sin forzar nada. Aunque no por ello pierden exactitud determinadas afirmaciones.

El cuentista, entre nosotros, es bastante Robinsón si, como Jorge Campos, se dedica a esa tarea con entera dedicación, apuntando a él como única trayectoria literaria. El cuento casi siempre —puede observarse claramente en la obra de nuestros escritores de ayer y hoy—es una labor de tránsito hacia la novela, igual que el soneto es ejercicio recomendable para posteriores ampliaciones en la lírica. El cuento es el soneto de la prosa; exige un cuido especialísimo del final, sin el cual no tiene eficacia; exige concentración. En épocas retóricas pierde importancia, naturalmente.

¿Qué es *Tiempo pasado?* Por lo que conocemos de él, un libro con unidad de intención—el recuerdo—, con unidad de localización—Valencia—, con unidad de estilo: fluidez de espaldas a los primores de lenguaje y de cara al fijamiento, a menudo humorís-

tico, de tipos e incidencias. Son cuentos donde hay acción; es decir, están encuadrados, pura y preceptivamente, en lo que se ha considerado siempre "cuento". (Merece la pena señalar el alejamiento de Jorge Campos de esa morosidad donde ciertos sguidores de los maestros norteamericanos se sitúan.)

En los cuentos de Jorge Campos, el asunto ocupa primer plano y es el pretexto para lo que podríamos llamar costumbrismo inteligente, que no queda cerrado en sí mismo.

Libro de invención y de memoria a un tiempo, sin engolfamientos líricos, con típica vivacidad mediterránea, yendo de frente a la realidad y coloreándola.

Tiempo pasado ha sido escrito por un hombre de gran delicadeza y mesura que va "a la busca del tiempo perdido" lo menos proustianamente posible.

LUIS JIMÉNEZ MARTOS

LA ULTIMA SINFONIA DE PROKOFIEV

El estreno en Inglaterra de la *Séptima Sinfonía,* del compositor ruso Prokofiev, compuesta un año antes de su muerte, proporciona un buen motivo para reflexionar sobre el Arte y su *engagement* político o religioso. Recién vuelto a Rusia, Prokofiev estrenó su *Quinta Sinfonía,* en la cual es posible encontrar reminiscencias de su estilo presoviético, al lado de pasajes en los que, clarísimamente, se aprecian los esfuerzos del compositor para seguir las consignas estéticas impuestas por el partido comunista. Algunas severas críticas sobre la abundancia de aquellas reminiscencias obligaron a Prokofiev a suprimir todo resto de inspiración interior y hacer sus obras, por así decirlo, desde fuera. La *Séptima Sinfonía* es un buen ejemplo de esta última manera del músico. Su técnica es irreprochable y, más aún, perfecta y repleta de hallazgos. Pero falta en absoluto aquella fuerza estilística que le hizo famoso, con sus claras y lógicas armonías, sus bien definidos ritmos, sus temas tajantes y su espíritu sarcástico. El imperativo de hacer una "música para el pueblo" ha forzado artificialmente el lirismo y el sentimentalismo de la *Séptima Sinfonía.*

Todo hace suponer que una obra de Arte, sea cual sea su tema o su técnica, será católica, romántica o comunista si su creador

"vive" el catolicismo, el romanticismo o el comunismo. Y no será ninguna de estas cosas, por más que se someta externamente a una serie de normas teóricas, si su creador no los "vive".

FRANCISCO PÉREZ NAVARRO

UN INSUSTITUIBLE DOCUMENTO SOBRE EL TOREO

Al lado de la abrumadora, de la confusa y más o menos pintoresca bibliografía taurina que se ha venido produciendo, y no sólo en España, desde la segunda mitad del siglo pasado, es un feliz suceso, una reconfortante y gratísima circunstancia, la aparición de esta *Historia del toreo* (1), de Néstor Luján, verdadero prodigio de honestidad, de sabiduría y de ponderación. Sin duda alguna, y frente a todos los consabidos tópicos y perturbadores casticismos, éste ès el libro básico que hacía falta escribir sobre nuestra *fiesta:* una historia cíclica y consecuente, edificada desde un insobornable equilibrio; una valoración ecuánime y objetiva; un profundo, un refinado y enamorado conocimiento del fenómeno taurino durante las etapas claves de su apogeo y de su decadencia. Porque, realmente, Néstor Luján no ha podido ofrecernos una más cabal y justa interpretación del arte de lidiar toros, desarrollando sus propias conclusiones con un entrañable y finísimo criterio que, al tiempo de profundizar hasta las últimas razones humanas y espirituales de la *fiesta,* construye con sutil y eficiente maestría la sintomática ambientación de la vida española a través de sus más significativos perfiles sociales, etnográficos y artísticos.

A mí, personalmente, me produce un grande entusiasmo este fervoroso esfuerzo de Néstor Luján, esta ambiciosa—y tan lograda—empresa que ha hecho posible la realidad de un libro necesario, inmejorable, valiosísimo y—no me valen prendas—ejemplar. Si *Los Toros,* de Cossío, representa (y es justo hacerlo constar aquí ahora) un eficaz e insustituíble exponente de asombrosa erudición, de análisis exhaustivo y de importantísima labor investigadora, la *Historia del toreo,* de Néstor Luján, supone, puestos a considerar ambos textos como complementarios, una lección sin precedentes,

(1) Néstor Luján: *Historia del toreo.* Ediciones Destino, S. L. Barcelona, 1955.

un magistral documento para poder adentrarse con absolutas garantías en ese planeta sobrecogedor, patético y extraño del espectáculo taurino, calando con certera fidelidad en su significación y en su trascendencia.

Néstor Luján ha dividido su trabajo en dos partes esenciales; en la primera, aborda cumplidamente el devenir histórico del toreo a pie durante el tiempo que media entre sus iniciales indicios y su derrumbamiento; en la segunda, se adentra en el apasionante y minucioso estudio de la *fiesta* considerada como espectáculo, en su variopinto y mudable desenvolvimiento desde la revolucionaria aparición de Juan Belmonte hasta las figuras de mayor actualidad. Esta orgánica y amplia visión del tema, que abarca exactamente los dos largos siglos y medio que han transcurrido a partir de los orígenes del toreo a pie, constituye, según mi leal saber y entender, un monumental testimonio de probidad y de preciosa aportación a la historia de la tauromaquia y de las costumbres españolas de la época, sin paralelo alguno, dentro de ese aspecto temático, en nuestras letras; al menos—no me refiero a trabajos de esta índole, pero de diferente orientación—, sin ningún antecedente, como obra de conjunto, en la literatura especializada.

Me interesa ahora, ya que dejo para mejor ocasión el análisis de esta *Historia del toreo* considerada como estudio crítico de una estética y de una forma de entender el juego de torear, hacer hincapié en los valores puramente literarios de la obra, que son tan numerosos como relevantes, tan claros como nobles. En primer lugar, salta a la vista, a poco que nos sumerjamos en la atmósfera de este libro, que su autor es un escritor de indudable y nada común talento. Todo lo que aquí dejó definido y aclarado proviene de una honda capacidad intelectual para la genuina interpretación de un ambiente y de unas circunstancias tradicionales que, queramos o no, forman parte del más significativo carácter del español. Pero Néstor Luján no se contenta con trazarnos esa recia línea del arte popular del país con las débiles tintas del comentarista, sino que indaga, reúne los cabos de las últimas consecuencias, desentraña, descubre matices reveladores, capta la magnitud total del suceso con una prodigiosa facultad de penetración y de sagacidad. Esto es lo importante y esto es lo que me induce a franquear la puerta de mis elogios con la mayor fe. Por otra parte, Néstor Luján ha querido fundamentar sus ideas sobre el toreo apoyándolas en una fórmula inmejorable; esto es, buscándoles su posible correspondencia con la propia vida española de la

época, con sus más característicos perfiles, con todo ese millonario y sugestivo mundo que va de las manifestaciones cultas al arte popular. Evidentemente, el toreo se ha ido dejando llevar, a través de su vario desarrollo y de sus diversas evoluciones, por la influencia insoslayable de nuestras más representativas circunstancias artísticas. Pues bien: toda esa proteica realidad de los toros y de sus ramificaciones ha sido justipreciada por Néstor Luján de la misma forma que un científico estudia y calibra íntegra y amorosamente sus propios descubrimientos, con una pasión y una sabiduría que jamás rebasan los límites de la más elemental objetividad. Y si a esto se añade la elegancia, la precisión y el nítido primor de un estilo literario bellísimo, el resultado no pudo ser más lisonjero ni tampoco más admirable.

Néstor Luján, que, además de otras muchas cosas, es quizá nuestro primer crítico taurino (ahí están, para ejemplo de avisados, las crónicas de *Puntillero)*, ha hallado en esta *Historia del toreo* su más fidedigna y rotunda expresión. Porque ése es el libro que todos esperábamos que él escribiera. Y porque, estoy seguro de ello, la tauromaquia cuenta ya con su obra mejor ambientada y con la más bella y oportuna contribución al análisis de su mundo y de las mutuas influencias existentes entre él y la vida pública del país.

Y no quiero dejar de hacer cálido elogio a la edición de esta *Historia del toreo,* verdadero alarde de buen gusto, calidad y esmero tipográficos, y a la escogidísima antología de ilustraciones de tema taurino que la enriquece.

CABALLERO BONALD

LA PINTURA EN NUEVA YORK: RONNIE ELLIOTT

La verdadera pintura norteamericana se está presentando mal en el extranjero. Un ejemplo reciente fué la exposición que el Museo de Arte Moderno llevó de Nueva York a París. ¿Por qué ese afán de juntar todos los pintores americanos de diferentes posiciones estéticas en un enorme bazar? ¡Como si se tratase de exhibir aparatos de televisión o los últimos modelos de automóviles!

Con sólo presentar las obras de pintores como Stuart Davis, Tobey, Pollock, Glarner, Brooks, entre los mejores, los Estados

Unidos quedarían justamente situados como un país productor de una de las más caracterizadas pinturas contemporáneas.

Siempre he creído más en las exposiciones o en el arte que están lejos de los ambientes burocratizados o de las instituciones. El artista o la persona indicada para seleccionar las obras de la exposición se encuentra libre de compromisos satisfactorios o de complacencias interesadas. Recuerdo, a propósito, cómo me llamaron la atención las pinturas de una artista norteamericana, distante de satisfacer a los directores de instituciones o de galerías comercializadas. Me refiero a las obras de la pintora Ronnie Elliott, presentadas en la Galería Colette Allendy, en París, hace un par de años.

Con ese motivo, recuerdo también haberme hecho en París la siguiente pregunta: ¿Puede un país llamado materialista producir mujeres de la profundidad espiritual de una Ronnie Elliott? Después me puse a meditar sobre la mujer norteamericana y su aportación a las artes plásticas. La maravillosa figura de Gertrude Stein hizo su aparición, trayéndome a la memoria lo que le debe a esta mujer la crítica de arte; pocas personas de la primera mitad de este siglo tuvieron el ojo-nuevo de la Stein, en el difícil momento de una ruptura con la tradición académica. Otras mujeres pasaron por mi mente, y entre ellas, no olvido la personalidad de Day Schnabel, la escultora quizá más importante de los Estados Unidos en estos momentos. A Day la conocí en el estudio de Ronnie Elliot y quedé verdaderamente impresionado.

Al correr del tiempo he ido tratando en Nueva York, cada vez más, a Ronnie Elliott, y he podido conocer mejor sus pinturas y su sensibilidad. Sus obras guardan una relación muy directa con las pinturas de los "espontáneos" americanos. No tienen ni el *pathos* ni la vitalidad de las telas de un Pollock, ni la fugacidad dramática de las de un Brooks o el misterio complicado de un cuadro de Tobey, pero sí el aliento de una pintura-poética que, con sus formas llameantes, me hace recordar los fondos del *Greco*.

Yo no llamaría abstracta la pintura de Ronnie Elliott, como tampoco llamaría con ese nombre las pinturas de un Pollock o de un Brooks. Hay más bien en las obras de estos tres pintores un *naturalismo inorgánico*, guiado, sin duda alguna, por una pura expresión. Una referencia del mundo inorgánico de la Naturaleza hace su aparición, controlada por la razón y tomada en su forma menos representacional. Sus composiciones—las de Ronnie Elliott—, en acelerado ritmo diagonal, me hacen pensar, en esencia, en los mejores momentos del barroco español o en el misticismo

de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa, poetas a quienes Ronnie Elliott venera y lee asiduamente, escuchando música de Vitoria.

Las imágenes inorgánicas (pero orgánicamente pintadas) de Ronnie Elliott conservan un poder subyugante y jubiloso en una perdurante duración visual. Por eso, su pintura nunca caería en la insuficiente pintura de muchos "espontáneos" manuales americanos. Su "espontaneísmo" es mental. Su poesía se desprende de un estado emotivo, pero su emoción es mental, como la de los grandes poetas.

La crítica francesa recibió con los brazos abiertos las pinturas de Ronnie Elliott. Jacques Henry Levesque dijo de ella lo siguiente:

"Cuando se fija la vista durante largo tiempo en algunas de sus telas, es posible comenzar, en el interior del cuadro, un misterioso viaje a la profundidad, entre los múltiplos planos coloreados que animan y se sustituyen los unos a los otros. De esta alquimia en que la vida se ahonda indefinidamente no es imposible que pueda surgir para algunos seres, particularmente receptivos, el despertar de una nueva comprensión de la realidad."

La pintura de Ronnie Elliott no está hecha para los ojos cerrados o paralizados por cualquier teoría; cualquiera que sea. De ahí que, en su manifestación actual, ella puede y debe ocupar un lugar de legitimidad y de primer plano en lo que se ha convenido en llamar "el arte abstracto", pues queda deslizándose sobre perspectivas ilimitadas, viva, humana y lírica. Por su libertad, ilustra de modo maravilloso esta frase saludadora de Francis Picabia: "Es preciso andar muy lejos de todos los academismos trasnochados."

DARÍO SURO

NUESTRA LENGUA

Hace tiempo que nos preguntábamos el porqué de la pervivencia de esa forma de denominar al idioma castellano como "la lengua de Cervantes". Podrá ser simplemente una frase acuñada con fortuna. Pero no.

En un estudio estadístico sobre las Traducciones en el Mundo, publicadas en el período 1948-1952, que realizó la Oficina de

Educación Iberoamericana, figuraba Cervantes, destacado y en cabeza de la lista de autores españoles traducidos; alcanzaba 91 traducciones en veinte países, mientras que su inmediato seguidor sólo llegaba a 26 traducciones en ocho países. Por otra parte, era Cervantes el único autor de lengua castellana que aparecía entre los cien autores más traducidos. A la vista de estas conclusiones, empezamos a convencernos.

Recientemente nos llega una noticia de Colombia. En Manizales han llevado un registro de las ventas de libros producidas en las principales librerías, y durante el pasado mes de noviembre, el *Quijote* fué el libro de mayor venta. Decididamente: el castellano es "la lengua de Cervantes".

El escritor colombiano Javier Arango, en un artículo de gran calidad literaria, publicado como comentario a la actuación de compañías de teatro españolas en su país (1), nos brinda un enjundioso párrafo, que no resistimos a la tentación de transcribirlo: "La Hispanidad es un concepto étnico y cultural excesivamente complejo, cuyo esclarecimiento requiere arduos desarrollos. Pero en ese esquema del pensamiento hay valores humanos que caben en definiciones sencillas. Si soy indio o si vine de Africa en un buque negrero nada tengo que ver como americano con la Hispanidad-hombre. Pero si hablo castellano la voz me lleva a las fuentes de la literatura española, y la Hispanidad-lengua me ata a la común heredad.

"Si como árbol somos entidades autónomas en agraz, como raíz pertenecemos al frente hispánico de la cultura, por muchas razones y por la sola razón del idioma, el más poderoso aglutinante de pueblos. Si en nuestras gentes mandan los muertos antiguos, los abuelos españoles son nuestra Hispanidad biológica, paloma de los olivares andaluces y de los encinares castellanos. La ecuación ha de ser entonces voz de sangre que nos ligue a la Madre España por una simple fidelidad de casta que compromete nuestra hidalguía."

En 1913, Santos Chocano decía: "Puerto Rico es el signo revelador de la vitalidad de nuestra raza, que, ni aun en el supuesto de que se aviniese a ello, podría ser anulada ni absorbida por ninguna otra. Un millón doscientas mil almas que, hace quince años, fueron sumadas a los dominios legales de los Estados Unidos de Norteamérica, han permanecido vigorosamente distintas de sus do-

---

(1) Javier Arango Ferrer: "Momentos y perspectivas de la Hispanidad", en *El Colombiano*, 4 de diciembre de 1955.

minadores, aun reconocida la potencialidad de éstos, que, en las reservas de su criterio, tendrán que conformarse con ser, pese a Wáshington, y a Franklin y a Lincoln y a Cleveland, dueños ocasionales del territorio de Puerto Rico, pero no de su espíritu nacional."

En su discurso de ingreso en la Academia Puertorriqueña de la Lengua, don José S. Alegría (2) nos señala más de trescientos nombres de hombres de letras destacados en Puerto Rico durante esos cincuenta años a que se refiere su discurso. Pero, quizá, lo más interesante de su disertación esté en la parte que dedica a exponer el "ambiente absolutamente adverso" no sólo a la producción literaria castellana, sino también, e incluso, al desarrollo del castellano como lengua hablada en Puerto Rico. A lo largo de esta parte, destaca el hecho admirable de un pueblo que ha seguido hablando y pensando en castellano, y que ha hecho de nuestro idioma el último reducto de su participación en la cultura hispánica, aunque, naturalmente, sea el idioma, precisamente el idioma, el vínculo que más fuertemente ligue a cualquier pueblo con cualquier cultura a la que pertenezca. A este respecto, expresó Samuel R. Quiñones: "Cala tan a lo hondo del espíritu puertorriqueño la huella de la cultura de siglos, que en español hemos aprendido y hemos vivido, que no hay fuerza política, ni influencia social, ni tendencia mixtificadora que, en nuestro pueblo, pueda quebrantarle sus valores de permanencia al idioma que habla esa cultura."

E. W. F.

EXPOSICION DE CEZANNE

Se ha celebrado en Londres, en la Tate Gallery, una exposición verdaderamente extraordinaria, y que, junto con la celebrada no hace mucho en la Orangerie, en París, dejará huellas profundas en nuestras ideas sobre la obra de Cézanne e, incluso, sobre el sentido y el desarrollo de la pintura post-impresionista. La exposición, organizada en primer lugar para el Festival de Edimburgo,

(2) Publicaciones de la Academia Puertorriqueña de la Lengua, correspondiente de la Española. Discurso de ingreso de don José S. Alegría: *Cincuenta años de literatura puertorriqueña,* San Juan de Puerto Rico, 1955.

estaba formada por más de sesenta cuadros de Cézanne, procedentes de todas las colecciones del mundo, los cuales presentaban un panorama completo de la evolución de su estilo desde el apasionante barroco de su fase juvenil hasta el período final de integración de todas sus aspiraciones estéticas, pasando por la etapa de rigor organizador que valió a su creador el título indiscutible de "padre del Cubismo".

La historia de Cézanne es la historia de una ascesis. ¿Cuál fué el motivo de que el pintor de Aix abandonase la manera juvenil de cuadros como *L'Enlèvement* y la *La Barque de Dante,* para iniciar el camino de "refaire Poussin sur nature"? Su primer encuentro con el "impresionismo", al llegar a París en 1863, no conmueve mucho a Cézanne, el cual sigue interesado en una concepción estética próxima a Delacroix y a los pintores del manierismo, especialmente el *Tintoretto.* Parece ser que el encuentro con Pissarro en Anvers-sur-Oise, 1872, marca el verdadero punto de origen del nuevo interés de Cézanne por la Naturaleza y por la organización formal de ésta, interés que le llevó, tras un largo período de continuo progreso en su camino de disciplina intelectual, al estilo de los últimos años, entre el 1870 y el 1880. La ascesis cézannesca ha llegado a su cúspide en la realización de estrictas organizaciones de planos articulados, en los cuales el color está sometido también a rigurosos principios funcionales. Esta austeridad de organización no impide al artista conseguir, por medio de sucesivas capas, cada vez más sutiles, de color puro, una riqueza maravillosa de superficie. Tampoco es obstáculo para la expresión de una poderosa subjetividad.

En los cuadros de la última década del siglo XIX esa riqueza de superficie y esa subjetividad en su tratamiento del ser humano, del paisaje y aun del bodegón, va en rápido "crescendo" hasta llegar a la exuberancia sensual de matices de los trabajos posteriores al impresionante autorretrato de 1901, *Cézanne à la barbiche.* Pasado el período ascético, Cézanne puede volver al romanticismo y a la poesía de su juventud, incorporándolos en absoluto, sin violencias ni contradicciones, a sus estructuras volumétricas. Todos los conflictos interiores de su pintura se han resuelto en una síntesis armónica. Esta síntesis es el alto objetivo del Arte.

FRANCISCO PÉREZ NAVARRO

AZORIN, EL PEQUEÑO FILOSOFO

Anna Krause, profesora de la Universidad de Los Angeles, quien tanto se ha preocupado por nuestra Literatura, ha realizado un estudio biográfico-crítico de la obra de *Azorín*. Publicado en su idioma original, ha sido vertido al castellano (1). Proyectada hace algún tiempo, para realizar esta obra, Anna Krause estuvo en España en 1948, recorriendo todo el escenario en el que se desenvolvió la vida del "pequeño filósofo": Madrid, Monóvar y su campo, Petrel, Villena, Yecla, Alicante, Valencia...

Anna Krause ofrece su estudio "como un capítulo en la obra definitiva sobre *Azorín*", como un aporte de "algunos hilos que enlazan la vida y las obras de *Azorín* durante los momentos críticos de su carrera", y se pregunta: "¿Fué el epíteto "pequeño filósofo" ideado como una *pose literaria*, exento de ulterior significación, o denotó una aspiración hacia una mayor profundidad, descrita tan perspicazmente por Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*, que *Azorín*, como mediterráneo e impresionista, sintióse falto, quizá, en su visión del universo? ¿Expresó esto la respuesta de *Azorín* a la desorientación experimentada por los intelectuales españoles a la vuelta del siglo al confrontar sus íntimas creencias, una desorientación que desarrolla su parte también en las especulaciones de Santayana?

Anna Krause se basa principalmente para su estudio en la trilogía autobiográfica de *Azorín: La voluntad*, *Antonio Azorín*, y *Las confesiones de un pequeño filósofo.*

Azorín tuvo sus mejores maestros al margen de los centros de enseñanza oficial, en los filósofos-educadores Pi y Margall, "Clarín" y Amorós. La correspondencia con "Clarín", sobre todo, marca el punto de partida de una encrucijada en su desarrollo espiritual, proporcionándole el inicial y más vigoroso impulso para su aspiración al ideal del filósofo durante los transitorios años en que llevó a cabo la trilogía autobiográfica. *Azorín*, al adoptar el epíteto de *pequeño filósofo*, no pretendió hacerse pasar por un filósofo en el sentido moderno de este término, sino en el concepto más accidental del filósofo en boga en la España del siglo XIX.

Las reacciones de *Azorín* ante las verdades de la existencia, su aspiración de vivir en el ideal, que le ha llevado a escalar las altu-

(1) Anna Krause: *Azorín, el pequeño filósofo*. Traducción de Luis Rico Navarro. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1955.

ras del esfuerzo creador, todo se hace más inteligible cuando se ve reflejado en la filosofía de Santayana como fondo.

Estas son las dos principales conclusiones a las que llega Anna Krause en su libro.

Anna Krause ha realizado en esta obra un nuevo e interesante estudio de la vida y la obra de *Azorín,* que destaca por la captación de esencias y matices. En suma, una importante contribución a la bibliografía azoriniana.

E. W. F.

INDICE

Páginas

NUESTRO TIEMPO

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Portada y dibujos del pintor español *Antonio Carpe.*